السلسلة الجامعية

قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب

من الأصول إلى القرن 7 هـ / 13م

الدكتور أحمد الودرني

المجلد الأول



الدكتور أحمد الودرني

قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب

من الأصول إلى القرن 7 هـ / 13م

المجلّد الأوّل



دار الغرب الإسلامي

الطبعة الأولى

1424 هـ ـ 2004 م

دار الغرب الإسلامي

ص: ب. 5787 ـ 113 بيروت

القسم الثَّاني:

التَّشَكّل الدّاخلي لقضيّة اللّفظ والمعنى في إطار العِلْم بالشِّعْر

لمّا كنّا نُعنى بالتشكّل ـ في هذا القسم من العمل ـ كان اهتمامُنا منصرفًا أساساً إلى فتـرة لامعة في الثقافة العربيّة الإسلامية هي فترة أواخر القرن الأوّل إلى ما بعد القرن الثاني بقليل: فترة تدوين المعارف وتأسيس العلوم تفسيرًا ونحوًا وتشريعًا. . . ففضلاً عن الحرص على حماية لغة القرآن من تيّار العُجْمة بوضع علم النّحو وعلى ضمان قواعدَ لاستنباط أحكام النّص بوضع علم أصول الفقه، تنامى الحرص، بحكم تنامي التحوّل الذي طال حياة العرب اجتماعا وفكرًا، على رواية كلّ ما اتّصل باللّسان العربي وكان في خدمة العربيّة والقرآن من بعيد أو قريب لذلك حقّ لنا أن ننعتَ هذه المرحلة في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة بمرحلة «المخاض»: «غير أنّ القرن الأوّل لم يكد يشارف نهايته حتّى كان للنّاس في رواية الأدب قصدٌ جديد، وحتّى اضطرتهم الحياة الاجتماعية والفكرية إلى رواية كلّ شيء قام عليه اللّسان العربي، دعت إلى هذا القصد حركةُ التّدوين، ووجود البيئات العلميّة المتنوّعة واشتغالها بالاستنباط واستخراج القياس وحاجتها إلى الأمثلة والشّواهد»[1]. إنّ رواية الأدب في جملته تشكّلت في الوقت نفسه الذي تشكّلت فيه علوم كالنّحو وأصول الفقه لأنّ الباعث على تأسيسها واحدٌ: «والأسباب التي دعت إلى تنظيم النّقد الأدبي منذ أواخر القرن الأوّل هي عين الأسباب التي دعت إلى تدوين اللّغة ووضع العلوم اللّسانية المختلفة»[2] ضمن العناية «بكلام العرب ولغاتها وغريبها وكلّ ما علمت في الجاهليّة والإسلام»[3] بالإضافة إلى أنّ رواية الشعر ممّا يعين النّحوي أو عالم الأصول على توطيد قواعد علمه وتثبيت حججه في إطار الاستشهاد بأشهر أساليب العرب التي جرى عليها القرآن. فلا غرابة أن يشكّل (العلم بالشعر) مكوّناً أساسيّاً في ثقافة المتعامل مع ظاهرة الكلام مفسّرا كان أم نحويّا واصفاً مقعّداً أم عالم أصول مستنبطاً مؤوّلاً وذلك لما لثقافة المسموع من دور جليل في خدمة العربية ـ لغة القرآن ـ وتوطيد أركانها. لذلك سنصرف عنايتنا في هذا الباب إلى جهود «العلماء بالشعر» من نحويّين ورُواة. فلئن وجّه «النّحويُّ» اهتمامه في تعامله مع الشّعر، إلى صياغته التي تتماشى أو لا تتماشى وقواعد

(1) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 55
(2) نفسه ص 50
(3) نفسه

الكلام عند العرب، ولئن وجّه «الأَخْبَارِيُّ النسّابةُ» اهتمامه إلى الأنساب والأخبار والسِّيَر استيعاباً ولَمًّا فإنّ العالِم بالشِّعر تتعايشُ فيه أصواتٌ: صوت النّحويّ البصير بقواعد صنعته وصوت الرّاوية الطُّلَعة الوُلَعة بكلّ خبر، وصوت النّاقد الذي يسخّر «ذوقه» في تقويم الشّعر فلا يغفل عن جمال الشّعر وعناصره الفنيّة. فعنبسة الفيل (ت 100 هـ؟) من متقدِّمي نحاة البصرة ولكنّه روى «الأشعار وظرفَ وفصُح وروى شعر جرير والفرزدق»[1] «فأمّا أبو عمرو بن العلاء (ت 154 هـ) ويونس بن حبيب (ت 182 هـ؟) فلهما في نقد الأدب آراء حسنة ولهما فيه أثر جليل يُعدّان في النّحويّين ويُعدّان كذلك في اللّغويّين الذين وطّدوا النّقد الأدبي ونظّموا بحوثه واستنبطوا مقاييسه»[2] ويُضاف إلى أولئك جلّة من العلماء الذين طبعوا تاريخ العربيّة بآثارٍ لا تمّحي منهم البصريّون كخلف الأحمر (ت 180 هـ) وأبي زيد الأنصاري (ت 215 هـ) والأصمعي (ت 214 هـ؟) وأبي عبيدة معمّر بن المثنّى (ت 209 هـ؟) ومحمد بن سلام الجمحي (ت 232 هـ)، ومنهم الكوفيّون كالمفضّل الضبيّ (ت 168 هـ) وأبي عمرو الشّيباني (ت 206 هـ) وابن الأعرابيّ (ت 231 هـ؟) وحمّاد الرّاوية (ت 155 هـ) «وهم جميعا كانوا يروون اللّغة والغريب والأشعار والأراجيز والأنساب والأخبار والنّوادر مع تفاوت في الميول مع اتّجاه هذا أو ذاك إلى بعض النّواحي»[3]. لقد تعامل هؤلاء العلماء مع الظّاهرة الشّعرية تعاملاً

---

(1) ياقوت الحموي: معجم الأدباء بيروت دار إحياء التراث العربي ط1 1988 ج 16 ص 133-134 وراجع: محمد الطنطاوي: نشأة النحو ص 71

(2) طه أحمد إبراهيم تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 53 وراجع في ترجمة يونس بن حبيب وأبي عمرو بن العلاء وفيات الأعيان لابن خلكان ج 07ص 244 وج 03 ص 466.

(3) نفسه ص 53. راجع تراجم هؤلاء في:
* معجم الأدباء لياقوت الحموي:
- خلف الأحمر ج 11 ص 66
- أبو زيد الأنصاري ج 11 ص 212
- المفضل الضبيّ ج 19 ص 164
- الجمحي ج 18 ص 204
* وفيات الأعيان لابن خلكان:
- حمّاد الراوية ج 02 ص 206
- الأصمعي ج 03 ص 170
- أبو عبيدة ج 05 ص 235
- أبو عمرو الشيباني ج 01 ص 201
- ابن الأعرابي ج 04 ص 306

متنوّعاً ممّا سنقف عند بعض مظاهره فيما يأتي، وبذلك نسيرُ - في هذا القسم من التّشكّل - ممّا هو خارجيّ اتّصل برصد قضية اللفظ والمعنى في علوم غير عِلم الشِّعر باتّجاه ماهو داخليّ يتّصل برصد ذات الزّوج في علم الشّعر الذي صرف إليه العلماء عنايتهم روايةً وتدبرّا وذلك في معرض جمعهم لضروب المعارف والأخبار التي تخدم العربيّة وقرآنها.

وقد اختلف النّقاد في اعتبار هذا العالِم أو ذاك هو العلامة المضيئة في صيرورة الاهتمام بالشعر ونقده. فبينما يعتبر أحمد طه إبراهيم أنّ «الفضل كلّ الفضل في رواية الشعر العربيّ وجمعه يرجع إلى عالميْن جليليْن الأصمعي وأبي عمرو الشيباني»[1] يرى أمجد طرابلسي أنّ ثلاثة من العلماء يستحقّون الذِّكر على وجه التّخصيص وهم أبو عمرو بن العلاء وأبو عبيدة والأصمعي إذ رأى أنّ هؤلاء المشهورين بذوقهم الأدبي المتمكّن أثّروا في النّقد الشّعري تأثيرًا جسيمًا حتّى باتت آراؤهم خلال فترة طويلة من عمر النّقد عند العرب مصادر هامّة لقيت من اللاّحقين كلّ عناية[2] أمّا إحسان عبّاس فيرى أنّ الأصمعي مثّل «بداية النّقد المنظّم»[3] إلاّ أن غايتنا ليست متمثّلة في توجيه الاهتمام إلى عالم دون آخر بحثا عمّن مثّل بداية النّقد لأنّنا مهتمّون أساساً بتشكّل خيوط القضيّة موضع الدّرس في خطاب العلماء بالشعر الذين تحضنهم فترة زمنيّة واحدة أو تكاد. لذلك نحتكم إلى مقياس التّواتر: تواتر آراء بعضهم أكثر من البعض الآخر. إنّ تفحص ماقاله أهل اللّغة عن الشّعر ونقده يقودنا إلى تبيّن عدد غير قليل من آراء علماء تفوق من حيث الكم آراء آخرين منهم فممّن تواترت آراؤهم بكثرة أبو عمرو بن العلاء والأصمعي وأبو عبيدة ومحمد بن سلام الجمحي ولكنّ ذلك لا يمنعنا من التّعويل على آراء أولئك الآخرين سواء أكانوا من النّحويّين أم الأَخْبَاريِّين وذلك في إطار تعرّف جوانب قضيّتنا في هذه المرحلة بالذات.

إنّنا نروم البحث من خلال جهود هذه الفئة من العلماء، عن الفكر النّقدي الذي يسكن خطابهم، وهو يسكنه متخفّيا في المادّة الإخبارية التي تبدو بعيدة عن التنظير خالية من الكلام المجرّد على اللفظ والمعنى والقيمة الفنيّة للنص الشعري ممّا يشكّل صعوبة منهجيّة هي نفسها التي تمثّل خاصيّة الخطاب النقدي القديم مثلما أشرنا إلى ذلك في مقدّمة هذا البحث. ولكنْ بإنعام النظر في تلك المادّة الإخباريّة ومدارستها يمكن أن نتجاوز غشاء

---

(1) طه أحمد إبراهيم تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 53-54

(2) A. Trabulsi : la critique poétique des Arabes p. 07

(3) إحسان عباس: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب ص 15

الأخبار والمَرْويّات عن الشِّعر والشعراء إلى أفكار العلماء النقديّة المتحجّبة وراء ذلك الغشاء ممّا له صلة مباشرة أو غير مباشرة بقضيّة اللفظ والمعنى. إنّ تلك الأفكار النقديّة هي التي تشكّل التربة الخصيبة التي نما فيها الزّوج لفظ/معنى ممّا هيّأ الأرضية لبروز مفاهيم أخرى متولّدة عن ذلك الزّوج متصلة بآراء العرب في الشِّعر ونقده ممّا يمثل بذورًا لنظريّتهم الشعرية. هكذا أمكننا من خلال تفحّص آراء هؤلاء العلماء طرح قضية اللفظ والمعنى بالتوقُّف أوّلاً عند القضايا المتولِّدة عن الزوج لفظ/معنى في صلته بصورة الشاعر، ثم القضايا المتصلة بالزوج لفظ/معنى في إطار الشعر، ثم القضايا المتصلة بالزوج لفظ/معنى في إطار التّقبل نظرا لإمكانية اعتبار النّص الشعري ـ والأدبي عامّة ـ مكتفيا بذاته: Auto-suffisant بالمفهوم المثالي أو البنْيوي، ومنتسباً إلى أحد قطبيْ المحور التّواصلي: منتِج النّص من ناحية ومتقبّله أو مفسِّره من ناحية أخرى[1].

(1) Didier Coste Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire. In Poétique no 43 Ed Seuil Paris 1980 p:358 :"... le texte littéraire peut être soit considéré comme auto-suffisant (dans une conception idéaliste ou dans une déscription structurale), soit imputé à l'un de deux pôles terminaux de l'axe de communication (le producteur d'un côté, le récepteur ou l'interprète de l'autre)"

الفصل الأوّل:

القضايا المتولّدة عن الزّوج لفظ/معنى في صلته بصورة الشّاعر

صحيح أنّ «الظاهرة الأدبية مادّة لغويّة أساسًا»[1] فكيان الشّعر هو كيان لغويّ أي لفظ ومعنى. ولكنّ لذلك الكيان صانعاً هو الشاعر الذي أنشأ الألفاظ والمعاني نتيجة فعلٍ في اللّغة أفضى إلى الفعل في المتقبّل. فالشاعر إذن هو السّبب المباشر للعمليّة الإبداعية لذلك فإنّنا نروم، قبل فحص جهود العلماء بالشعر فيما تعلّق بالشعر ومتقبّله، فحص تلك الجهود فيما اتّصل بالشاعر باعتباره نتيجة لعوامل منها الخارجي الموضوعي والدّاخلي الذّاتي ممّا له صلة مباشرة أو غير مباشرة بقضيّتنا موضع الدّرس. وقد سلّط العلماء اهتمامهم على (الشّاعر) من خلال عدّة جوانب هامّة يمكن اختصارها في مسائل مثل (الأوّلية) و (النّشأة) و(التّسمية) و (القُدْرة الشّعرية) وهي مسائل ذات صلة بتشكّل الزوج لفظ/ معنى: فالشاعر الأوّل في الزمان عادة ما يكون لدى العلماء جيّد اللفظ والمعنى لذلك فضّلوا الجاهليّ على مَن تأخّر زمانه. وبذلك يقع ضمنياً الرّبط بين الجودة والعامل الزّمني. ولئن عرض بعض الدّارسين لمسألة الأوليّة في سياق المنهج التّاريخي من خلال الاهتمام بملابسات النشأة الأولى للشّعر[2] أو في سياق الاهتمام بالأصول الأسطورية للشّعر القديم[3] أو في سياق تناول غرضيّ للقصيدة الجاهلية[4]، فإننا نروم ربط مسألة الأوليّة بضربيْن: أوّلية زمانيّة وأخرى فنية ذات صلة باللفظ والمعنى. أما بالنسبة إلى مسألة النشأة فقد استقطبت هي الأخرى عناية الدّارسين من خلال كلامهم على العلاقة بين

---

(1) توفيق الزّيدي: جدليّة المصطلح والنّظرية النّقدية ص 509

(2) راجع مثلا: - طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 9-10-11
- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي القاهرة دار المعارف ط10 1982 ص 183 وما بعدها
- نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. المغرب الدار البيضاء دار الثقافة 1982 ص 48

(3) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها. بيروت دار الأندلس ط 3 1983 ص 33 وما بعدها.

(4) راجع محمد صادق حسن عبدالله: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتعدّدة: دراسة وتحليل ونقد القاهرة دار الفكر العربي (د ت) ص 49 وما بعدها

الإنتـاج الأدبي ومحيطه في إطـار مَوْجة اتّساء النقد بالعلوم الطبيعيّة والتجريبيّة[1] ففي هذا الإطار وُجدت دراسات تَحرَّك أصحابها في فلك الشعر والبيئة وما يقوم بينهما من علاقة تأثير وتأثّر[2] لكن عنايتنا بمسألة النشأة موجَّهة تحديداً إلى الصلة التي أقامها العلماء بالشِّعر بين نموذج اللفظ والمعنى والبيئة المكانيّة ونعني (صحراء نجد) ضمن حديثهم عن الشاعر ذي الألفاظ النّجديّة في إطار اعتداد صريح ببدويّة اللفظ والمعنى المستمَدَّة من بداوة الشاعر. كما سينعقد تحليلنا على مسألة ثالثة هي مسألة التَّسمية من خلال ما يُطلق على الشاعر من أسماء وصفات ذات صلة بمراتب الجودة الفنية للزوج لفظ/معنى في الشِّعر. وقد اعتمدنا في مباشرة هذه المسألة المتعلِّقة بالتسمية شكليْن مصطلحيَّيْن هما "الأَسْمَائيّ" و"المجازيّ" المرتبطان بما اصطلح عليه توفيق الزيدي "بخطاب الوقع والتشكّل المصطلحي" ضمن كلامه على النظرية النقدية عند العرب من خلال المصطلح[3]. أمَّا ما اصطلحنا عليه بمسألة القدرة الشعريّة فنروم من إثارتها تبيّن مظاهر اقتدار الشاعر وتفوّقه على صعيد اللفظ والمعنى تحديداً. فليست غايتنا أن نصف تلك المظاهر بوجه عام ولكن حسبنا أن نوجِّهها نحو الكشف عن تشكّل الزوج موضع الدرس باعتبار أنّ المراد بالقدرة هو "قدرة البليغ عامّة على قيادة الكلام (...) ولعل أبرز درجة في تلك هي الإتيان بالكلام السّلس القويّ"[4].

---

(1) راجع شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي ص 12 - 13 . وكذلك حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية تونس دار سراس للنشر 1985 ص 59

(2) راجع: - ميشال عاصي: الشعر والبيئة في الأندلس . بيروت منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ط1 1970

- صلاح عبد الحافظ: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره . دراسة نقدية نصّيّة . الجزء الأول: الموقف الشعري من القضية واتجاهاتها. القاهرة دار المعارف (د ت)

(3) راجـع : توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية: "المجازيّ" و"الأسمائيّ" من ص 55 إلى ص 130

(4) نفسه ص 155

I/ مسألة الأوليّة:

طبيعيٌ أن تواجه كلَّ مُهتم بالشعر «صعوبة بالغة حين يحاول تصوّر البداية الأولى التي انطلق منها هذا الشعر وتطوّر حتّى وصل إلى هذه الدّرجة الكبيرة من النّضج الفنّي واللّغوي التي نجد عليها ما وصلنا منه»(1) لذلك استقطبت مسألة الأوليّة اهتمامات القدامى من العلماء بالشعر وقد قادنا تفحّص أقوالهم إلى تبيّن صعيديْن عليهما طرحوا تلك المسألة: صعيد عامّ وآخر خاصّ:

1 ـ الصّعيد العامّ للأوليّة:

لقد تشكّلت المسألة عندهم وفق صورتيْن للشّاعر: الشّاعر الأوّل والشّاعر الآخِر أو الخاتم. ولمّا كان منطق الأشياء يقتضي أن تكون لكل بداية زمنيّة نهايتها سحبوا ذلك المنطق على الظّاهرة الشعريّة في صلتها بالمبدع يظهرُ ظهورًا ـ وكأنه مفاجىء ـ فيضع للقول رسماً يمتدّ في شكل دائريّ إلى أن ينغلق الشكل بمبدع هو خاتم الشعراء الذين تقيَّلوا خطى المبدع الأوّل. إنّ هذه البنية الدّائرية هي التي حكمت فهم غالبية العلماء بالشّعر لمسألة الأوليّة.

أ ـ صورة الشّاعر الأوّل: وهي محكومة بفهميْن: فهم ساذج وفهم مستنير:

□ الفهم الساذج: وتقوم عليه تلك الرّوايات التي تربط بداية الشعر بآدم أو بأقوام انقطع دابرهم كعادٍ وثمود. فقد ورد عن صاحب جمهرة أشعار العرب قوله: «أخبرنا أبو عبد الله المفضّل بن عبد الله المحبري قال: سألت أبي عن أوّل من قال الشعر، فأنشدني هذه الأبيات (الوافر):

تغيّــرت البــلادُ ومَــنْ عليهــا ... فــوجــهُ الأرْضِ مغبَــرٌّ قبيــحُ
تغيَّــر كــلُّ ذي لــونٍ وطعــمٍ ... وقلَّ بشاشة الوجهُ الصَّبيحُ(...)
وجَــاورنــا عــدوٌّ ليسَ يفْنَــى ... لعيــنٌ لا يمــوتُ فنَسْتَــريــحُ
أهــابــلُ! إن قُتلــت فــإنَّ قلبِــي ... عليــكَ اليــومَ مكتئــبٌ قَــريــحُ

ثمّ سمعتُ جماعةً من أهل العلم يأثرون أنّ قائلها أبونا آدم، عليه السّلام حين قتل ابنُه قابيل هابيلَ، فالله أعلم أكان ذلك أم لا. وذُكر أن إبليس عدوّ الله أجاب آدم، عليه السّلام بهذه الأبيات فقال (الوافر):

(1) علي البطل: الصّورة في الشّعر العربي ص 33

تنـحَّ عــنِ الجِنــاَنِ وســاكِنيهــا 	ففِي الفرْدوسِ ضَاقَ بكَ الفسيحُ

إلخ...

وروي أنّ بعض الملائكة عليهم السّلام قال هذا البيت (الوافر):

لِــدُوا للمــوتِ وَابْنُــوا للخَــرابِ 	فكلُّكـم يصيـرُ إلـى الـذَّهــابِ

قال المفضّل: وقد قالت الأشعارَ العمالقة وعاد ثمود. قال معاوية بن بكر بن الحبتر بن عتيك بن قرمة بن جلهمة بن عملاق بن لاوذ بن سام بن نوح عليه السّلام، وكان يومئذ سيّد العمالقة، وقد قدم إليه قَيْل بن عَيْر، وكانت عاد بعثوه ولقمان بن عاد ووفدًا معهما ليستسقوا لهم حين مُنعوا الغيث، فقال معاوية بن بكر: (الأبيات)، وقال مرثد بن سعد بن عفير، وكان مسلما من أصحاب هود، عليه السلام: (الأبيات)»[1]. لقد وقع إرجاع ماذُكر من أشعار إمّا إلى سيّدنا آدم أو إلى إبليس وفي ذلك كلّه استلهام صريح لما ورد في القرآن مما اتّصل بقصّة خروج آدم من الجنّة بعد أن أكل وزوجه من الشّجرة (البقرة: 34/35/36) وبقصّة قابيل وهابيل وقتل الأخ لأخيه (المائدة: 27 وما بعدها) بالإضافة إلى مايُنسب إلى الملائكة والعمالقة وعاد وثمود. وواضح أنّ هذه الأشعار من نسج خيال الواضعين الذين حيّرتهم أوليّةُ الشعر فعمدوا إلى تحديدها تحديدًا خرافيّا بربطها بقائلين ينتسبون إلى أمم غابرة، كما يُفضي الوقوف عند لفيف من هذا الشّعر الموضوع إلى تبيّن ضعف هذا النّمط من الشعر ممّا جعل الجمحي يعتبره «ليس بشعر إنّما هو كلامٌ مؤلّف معقود بقوافٍ»[2] وذلك في إطار نقده لمن أفسدوا الشّعر بالنّحل والوضع من أمثال محمّد بن إسحاق بن يسار الذي روى أشعارًا كثيرة وصلها بعادٍ وثمود. ولم يقف سؤال الأوليّة عند القصيد بل عداه إلى الرّجز: «وأخبرنا المفضّل عن أبيه عن جدّه عن محمد بن إسحاق قال: قدم قيس بن عاصم التّميمي على النّبي ﷺ، فقال يومًا وهو عنده: أتدري يا رسول الله من أوّل من رجز؟ قال: لا! قال: أبوك مضر كان يسوق بأهله ليلة فضرب يدَ عبدٍ له، فصاح: وايداه ! فاستُوثقت الإبل ونزلت فرجز على ذلك»[3].

---

(1) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب بيروت دار صادر (دت)ص 26-27

(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج01 ص 08

(3) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب ص 34-35. وقد تجاوز القدامى بسؤال الأوّليّة إلى مجالات أخرى: «ثم قال: يارسول الله أتدري من أوّل صائحة صاحت ؟ (...) ثم قال: يا رسول الله: أتدري من أوّل من علم بك من العرب؟ » (نفسه ص 35) وكأنّ في البحث عن الأوّلية إرضاء للنّفس وفضولها أكثر منه إرضاء للتّاريخ وصيرورته.

هكذا يرتبط في هذه الرّواية أوّل الرّجز بمُضر بن نزار بن معدّ بن عدنان[1] ضمن أحداثٍ جدّت ليلاً هي أشبه بحكايا السُّمّار المشحونة بخيال غير قليل. ففضلاً عن رِداء الخيال الذي تلفّعت به هذه الرّواية وماشاكلها سواء مااتّصل منها بأوّل مُقصِّد أو أوّل راجز، فإنّ الأكيد أنّ البحث في الأوّليّة شكّل قضيّة حيّرت القدامى بقطع النّظر عن سذاجة فهم البعض منهم ممَّن التجأ إلى الخرافة يسدّ بها حلقة مفقودة في تاريخ الشّعر العربي. إنّ هذا الفهم الخرافي للأوليّة مثّل قادحًا لأصحاب الفهم المستنير للنّظر في مسألة الأوّلية بنصيبٍ غير قليل من العمق والتّحري.

□ الفهم المستنير: ويُمثّله بعض العلماء من أمثال أبي عمرو بن العلاء وابن سلاّم الجمحي: «قال يونس بن حبيب: قال أبو عمرو بن العلاء: ما انتهى إليكم ممّا قالت العرب إلاّ أقلّه ولو جاءكم وافرًا لجاءكم عِلمٌ وشعرٌ كثير»[2]. إنّ المعلوم من الشّعر دليل على المجهول منه. لذلك بدا العالم بالشعر واعيا بأن الدرجة الفنية التي عليها الشعر الجاهلي هي ثمرة تراكمات إبداعية استغرقت ردحًا من الزمن، وقد ربط أبوعمرو بن العلاء بين (العِلم) و(الشّعر) فعلى قدر وفرة الشّعر تكون وفرة العلم في إشارة منه ضمنيّة إلى نسبيّة ما نعلمه من الشّعر الجاهلي لأنّ علم القليل لا يضاهي أبدًا علم الكثير. فلِلْكمّ أثر غير خاف في إغناء العلم، ويتّضح رأي أبي عمرو بالمثال الذي يضربه ابن سلاّم: «وممّا يدلّ على ذهاب الشّعر وسقوطه قلّة ما بقي بأيدي الرّواة المصحّحين لطرفة وعَبيد اللّذيْن صحّ لهما قصائدُ بقدر عشرٍ. إن لم يكن لهما غيرهنّ، فليس موضعهما حيثُ وضعا من الشّهرة والتّقدمة، وإن كان ما يُروى من الغثاء لهما فليس يستحقّان مكانهما على أفواه الرّواة ـ ونُرى أنّ غيرهما قد سقط من كلامه كلامٌ كثير، غير أنّ الذي نالهما من ذلك أكثرُ وكانا أقدم الفحول فلعلّ ذلك لذاك. فلمّا قلّ كلامهما حُمِلَ عليهما حمل كثيرُ»[3] فالجيّد القليل لعبيد وطرفة دليل على أنّ لهما جيّداً كثيرًا طواه الضّياع. إن قلّة ما وصل من شعر هذيْن وغيرهما هي التي أفضت إلى الحمل على هذا الشاعر أو ذاك، ومثلما تصدّى ابن سلاّم للتّمييز بين ما يُروى للشاعر من جيّد الشعر وما يُروى له من غثاء تصدّى للبتّ في مسألة الأوليّة بفكره النّقدي المستنير من خلال توظيف أبرز آراء العلماء تعميقًا وتعليلاً:

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 13 ص 127
(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 25
(3) نفسه ص 26

العالِم بالشِّعر	المصدر	الخبَر
أبو عبيدة	جمهرة أشعار العرب للقرشي ص 55	«قيل لأبي عبيدة: هل قال الشّعرَ أحدٌ قبل امرىء القيس؟ قال: نعم! قدم علينا رجال من بادية بني جعفر بن كلاب فكنّا نأتيهم، فنكتب عنهم، فقالوا: ممّن ابن خدام؟ قلنا: ما سمعنا به! قالوا: بلى قد سمعنا به ورجونا أن يكون عندكم منه علمٌ لأنكم أهل أمصار ولقد بكى في الدِّمن قبل امرىء القيس وقد ذكره امرؤ القيس في شعره حيث يقول (الكامل): عُـوجَـا خليلـيَّ الغـداةَ لعلّنـا نبْكِي الدِّيارَ كما بَكَى آبنُ خذَامِ»
أبو عمرو ابن العلاء	نفسه ص 82	«وقال أبو عبيدة : فُتح الشعر بامرىء القيس وخُتم بذي الرمّة رواه أبو عبيدة عن أبي عمرو ابن العلاء»
الأصمعي	فحولة الشعراء ص 09	يقول أبو حاتم عن الأصمعي: «فلمّا رآني أكتب كلامه فكّر ثم قال بل أوَّلُهم كلّهم في الجودة امرؤ القيس له الحظوة والسّبق وكلّهم أخذوا منه واتّبعوا مذهبه»

من العلماء مَن يُجمع على أنّ آمرأ القيس أوّل علامة إبداعية بارزة في تاريخ الشِّعر عند العرب باعتباره «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب واتّبعته فيها الشعراء: استيقاف صحبه والتّبكاء في الدّيار ورقّة النّسيب وقرب المأخذ وشبَّه النّساء بالظّباء والبيض وشبه الخيل بالعقبان والعصيّ وقيّد الأوابد وأجاد في التشبيه وفصل بين النّسيب وبين المعنى»[1]. إنّها أوّلية ذات منطلق زمنيّ: «سبَق العرب» لكنها سرعان ما

(1) نفسه ص 55

تنشعب إلى أوّلية على مستوى الجودة مما سنقف عنده في الصّعيد الخاص، لذلك قال الأصمعي: «بل أوّلهم كلّهم في الجودة امرؤ القيس» أمّا ابن خدام فهو، من حيث الأوليّة الزّمنية، سابق لامرىء القيس مثلما يتّضح ذلك من الخبر الذي ساقه أبو عبيدة، كما لم يَعْنِ أبو عمرو بقوله: "فُتِح الشّعرُ بامرىء القيس" أنّ باب الإبداع قبله كان مغلقاً وإنّما أراد صرف النّظر إلى امرىء القيس باعتباره علامة تأسيسيّة مضيئة في أشعار الجاهليّين. وقد وظّف ابن سلاّم الجمحى كلّ هذه المعطيات الدقيقة فأفاد من فهم الشيوخ من العلماء للأوليّة وإن كان فهمهم التّاريخي للظاهرة الإبداعيّة في نشوئها لا ينعكس على المستوى التّطبيقي عندما ينظرون في الأشعار بتعصّب مفرط لمسلك الأوائل مُشيحين النّظر عن كلّ تحوّل. وتجلّت إفادة ابن سلام من خلال اطّراحه للفهم الخرافي للأوليّة بنقده الرّوايات التي تردّ الشّعر إلى أقوام غبروا كعادٍ وثمود فبدا الجمحى عالماً ناقدًا متحرّيا لذلك رفض ماكان يرويه محمّد بن إسحاق بن يسارالعالم بالسِّير والمغازي من أشعار رجالٍ «لم يقولوا شعرًا قطّ»[1] وأشعار نساءٍ وأشعارٍ أخرى وصلها بعادٍ وثمود لذلك يتساءل تساؤل أصحاب الشّك من العلماء: «أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر؟ ومن أدّاه منذ آلاف السّنين؟»[2]. بذا يطعن ابن سلاّم في صحّة تلك الأشعار. ففضلاً عن الآيات التي تجزم بانقطاع دابر أقوام مثل «قوم نوحٍ وعادٍ وثمودَ»[3] فإنّ صاحب الطبقات توقّف عند مستويَيْن آخرَيْن من الأوليّة: أوليّة اللّسان العربي إذ يربطها بإسماعيل: «وقال يونس ابن حبيب: أوّل من تكلّم بالعربيّة ونسي لسان أبيه إسماعيل بن إبراهيم صلوات الله عليهما»[4] وأوليّة الجنس العربي إذ «لم يجاوز أبناء نزار في أنسابهم وأشعارهم عدنان»[5] ومعدّ هو ابن عدنان: «وإنّما كان معدّ بإزاء موسى بن عمران صلّى الله عليه أو قبله قليلاً، وبين موسى وعاد وثمود الدّهرالطّويل والأمدالبعيد»[6]. هكذا قاد البحث في أوليّة الشعر ابن سلام إلى الوقوف عند أوّليّة اللّسان المرتبطة بإسماعيل وأوّليّة الجنس العربي المرتبطة

---

(1) نفسه ص 08

(2) نفسه

(3) سورة إبراهيم: الآية 09: ﴿أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَبَؤُا الَّذِينَ مِن قَبْلِكُمْ قَوْمِ نُوحٍ وَعَادٍ وَثَمُودَ وَالَّذِينَ مِنْ بَعْدِهِمْ لَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا اللَّهُ﴾ وانظر آيات أخرى: الطبقات ج 01 ص 08.

(4) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 09

(5) نفسه ص 10

(6) نفسه ص 11

بعدنان: «فنحن لا نقيم في النّسب ما فوق عدنان»[1] وليس يعنينا التّحقّق في (مَن أوّل متكلّم بالعربية؟ أهو إسماعيل أم غيره؟) ولا في (مَن أوّل عربي؟ أهو عدنان أم غيره؟) لأن مايستقطب اهتمامنا تحديدًا هو توسيع الجمحي لدائرة البحث في الأوليّة من مجرّد التّقرير بأنّ الأوّل هو (امرؤ القيس)، إلى إخضاع المسألة لبحث يتّصل بتاريخ اللّسان العربي من حيث النّشأة ولبحث ذي طابع «اتنوغرافي» Ethnographique يقوم على تصنيف الشّعوب حسب ألسنتها[2] وذلك للوصول إلى تحديد فترةٍ تقوم على مرحلتيْن: مرحلةٍ أولى لم يكن فيها «لأوائل العرب من الشّعر إلاّ الأبيات يقولها الرّجل في حاجته»[3] ومرحلة ثانية قُصِّدت فيها «القصائد وطُوِّل الشّعر على عهد عبد المطّلب وهاشم بن عبد مناف»[4]. فبقطع النّظر عن هذا التّقسيم وعمّا أثبته ابن سلاّم أو نفاه فإن الأهم من ذلك كلّه هو التّمشي الذي توخّاه صاحب الطبقات وهو تمشّي العالِم الذي يتحرّى ما يُروى ويُعمل عقله في المادة الشعريّة التي بين يديه ينطلق منها باعتبارها قليلاً من كثيرٍ ضاع، ثم يتفحّص ذلك القليل بعد أن يضبط الإطار التّاريخي العام فيؤرّخ للّسان العربيّ بدءًا من إسماعيل وللشعر العربي بدءًا من عدنان وصولاً إلى عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف: العهد الذي طُوِّل فيه الشعر بعد أن كان لايعدو بضعة الأبيات. هكذا ينطلق ابن سلاّم من إشارات خاطفة وردت في أقوال العلماء الرّواة ليعمّق مسألة الأوليّة ويعلِّل منها جوانب فينتهي - وهو المحكوم بمادّة شعرية محدّدة ومحتاجة إلى التّصحيح - إلى أنّ «أوّل من قصّد القصائد وذكر الوقائع، المهلهل بن ربيعة التّغلبي في قتل أخيه كليب وائل، (...) وإنّما سمي مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب وهو اضطرابه واختلافه»[5]. إنّ ابن سلاّم على وعي تامّ بنمطيْن من الأوّليّة: أوّليّة في الإبداع

---

(1) نفسه

(2) Le nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Nouvelle édition. Paris Juin 1996 p. 831 :

إنَّ L'ethnographie تُعنَى بتصنيف الشعوب حسب ألسنتها كما تعنى بالدراسة الوصفيّة لمختلف الأجناس البشرية Ethnies وخصالها الانتروبولوجية والاجتماعية إلخ: «إن علم الاجتماع حسب ليفي ستروس يصبح من اختصاص الاتنوغرافيا». أما الاتنولوجيا L'ethnologie أو علم دراسة الأجناس البشرية فيعنى بدراسة الوقائع والوثائق التي يقع جمعها في إطار اتنوغرافي باعتبار أن الاتنوغرافيا تغطي مجال الانتروبولوجيا الثقافية والاجتماعية»

(3) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 26

(4) نفسه

(5) نفسه ص 39

والجودة ستصبح مدار خلاف بين أهل العلم ممّا سنراه لاحقًا، وأوّليّة في الزّمن وقف عندها ابن سلاّم بروح العالِم الذي يتحرّى كلّ مايحيط بالظّاهرة الشعريّة من الوقائع والأنساب ممّا له صلة بالتّاريخ والاجتماع: «كان امرؤ القيس بن حجر بعد مهلهل، ومهلهل خاله وطرفة وعبيد وعمرو بن قميئة، والمتلمّس في عصرٍ واحد»(1). إنّ ما وسمناه بالأوليّة على الصّعيد العام هي أوليّة على مستوى زمن القول لا على مستوى القول في ذاته، أشار العلماء إلى ارتباطها بامرىء القيس ووسّع البحث فيها ابن سلاّم الجمحي الذي تحرّى النّسب والتّاريخ بعد أن وضع في اعتباره ما ضاع من الشِّعر العربي ليقف بنا عند أوّليّة ليست موقوفة على فردٍ بعينه وإنما مرتبطة بعددٍ من الأفراد أدرجهم ابن سلاّم وفق اختيار منهجي محدّد(2) في طبقة واحدة ليمثّلوا بداية تشكّل الظّاهرة الإبداعية في عصرها(3).

(1) نفسه ص 41

(2) لحق منهجَ ابن سلاّم في طبقاته نقد كثير من دارسين عديدين فهذا محمّد مندور يؤكد أن ابن سلاّم «لم يتقدّم بالنّقد الفني إلى الأمام» (النقد المنهجي عند العرب القاهرة دار نهضة مصر 1994 ص 22) كما اعتبر أحمد طه إبراهيم أن ملكة الجمحي الأدبية في تحليل الشعر وتذوّقه لا تكاد تظهر فيما كتب بالإضافة إلى المآخذ في تصدّيه لجعل الشعراء طبقات إذ لاتبدو المقاييس واضحة في ضم هذا الشاعر أو ذاك إلى طبقة دون أخرى (تاريخ النّقد الأدبي عند العرب ص 86-87). أمّا إحسان عبّاس فرأى في «نظرية الطبقات» «إذا هي لم تعتمد الدّراسة التحليليّة وتبيان الأسس المشتركة والسّمات الغالبة» مجرّد «قوالب» آثر النّقاد اللاّحقون تحاشيها (تاريخ النّقد الأدبي عند العرب ص 82). كما عاب عزالدّين إسماعيل على ابن سلاّم عدم تبريره لعدد الطّبقات وعدد شعراء كل طبقة وتأرجحه بين المعيار الفني والمعيار الموضوعي والمعيار المكاني في تصنيف الشعراء وخلطه بين معيار الجودة ومعيار الكثرة بالإضافة إلى العموميّة التي تتّسم بها أحكامه (المصادر الأدبية واللّغوية في التراث العربي بيروت دار النهضة العربية 1976 ص 233-234-235). هكذا انشغل كثير من الدّارسين بظاهر المسائل فحقّ لهم أن يقفوا على ما وقفوا من هنات لكن التوغل في تفاصيلها قد يحجب عنّا الفكر النقدي للجمحي ومنهجه العلمي في رصد الظاهرة الشعرية من الخارج ومن الدّاخل في مرحلة تأسيسيّة استقلّ فيها النّقد على يديه. نجد ضمن الأعمال التي نعتبرها مؤسّسة لهذا التّوجه في البحث عن الفكر النّقدي لدى العلماء بالشعر كتابًا يعتبر، على صغر حجمه، علامة منهجيّة مضيئة في الدّراسات النّقدية المعاصرة: راجع: توفيق الزيدي: تأسيس الخطاب النقدي: أطروحة الجمحي تونس/ليبيا الدّار العربيّة للكتاب 1991.

(3) لم يقف ابن سلاّم الأوليّةَ على فرد وإنما ربطها، بعد أن وسّع النّظر في عواملها الدّاخليّة والخارجيّة، بمجموعة من الشعراء اختلف العلماء في (أيّهم أشعر ؟) ولكنّهم مجمعون على أنّهم أوّل الأوائل. إنّ الجمحي يبدو في فكره النّقدي أكثر استنارة من بعض الدّارسين المعاصرين ممّن يُفترض تسلّحهم بالمنهج العلمي الاستقرائي وتحاشي طَرْق المسائل على نهج يفتقر إلى العمق والموضوعيّة فقد تناول محمد صادق حسن عبد الله قضيّة الأولية في مظهرها السّطحي الخارجي على أساس أنّ القصيدة مرتبطة بشخص هو مبتكرها مثلما أنّ السّيارة مرتبطة بشخص هو مخترعها وهي مقارنة أرضيّتها التوهّم لا التأمل فيما بين ظاهرة الكلام والظواهر المادية الأخرى من فروق نوعيّة لا تبيح تلك المقارنة يقول: «وكيف استقام للإنسان أن يخترع أو ينشىء السّيارة ؟ فضلا عن نشأة أدوات المدنيّة المادية المتحركة بل المتكلّمة والمسخّرة بين أيدينا ؟!! وهذه المعجزة أشبهت معجزة القصيدة !! إنّها سلسلة تجارب متطوّرة تمخضت عن قيام فرد في ابتكارها ثم أصبحت مجموعة أفراد ثم=

ما كان ابن سلاّم ولا شيوخه كأبي عمرو بن العلاء. . . يعتقدون أنّ باب القول قبل قرنيْن من ظهور الإسلام كان مقفلاً وإلا لما قال أبو عمرو: «ماانتهى إليكم ممّا قالت العرب إلاّ أقلّه»[1]. ولمّا كانت قناة المشافهة هي أداة التبليغ لحق القليل الباقي مالحق من تشويه وضاعت الكثرة الكثيرة في زحام الكوارث والحروب: «وإذا كان القرآن قد خيف عليه الضّياع لمّا سقط مَنْ سقط من حافظيه خلال حروب الرّدة، وهي حروبٌ لم تطل مدّتها، فما أولى هذا الشّعر بأن يذهب منه ما ذهب وأن يغيب من صوره ما غاب، بعد ما مرّ بحُفّاظه ورواته والأمناء عليه في كلّ هذه الحروب التي قدّمنا»[2]، كما استبعد ابن سلاّم على عادته في التحرّي أن يكون للعرب الذين فوق عدنان وتحت إسماعيل شعر مؤكّدًا أن مابقي من المرحلة السّابقة لعهد عبد المطّلب وهاشم بن عبد مناف لا يعدو «الأبيات يقولها الرّجل في حاجته»[3] ممهّدًا لرسم الحدود الزّمنية للمرحلة الحاضنة لما وصلنا من الشّعر الجاهلي. لئن وقف عامّة علماء الشعر عند امرىء القيس باعتباره سابق الشعراء «خسف لهم عين الشّعر فافتقر عن معانٍ عُورٍ أصحَّ بصَر»[4] فإنّ الجمحي وقف بعد البحث والنّظر عند مدوّنتيْن شعريّتيْن جاهليّتيْن: واحدة ظلّت نصّاً غائباً: «وإذا كنّا قد

= أخذت تتطوّر إلى أن تكامل للسيّارة صنعتها ودقّة أحكامها وبديع إتقانها.» راجع: محمّد صادق حسن عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهليّة ومعانيها المتعدّدة: ص 53.

(1) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 25

(2) نجيب محمّد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. ص 48

(3) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 26. فهم محقّق الكتاب من هذه الإشارة أن ليس لأوائل العرب شعر إلاّ الأبيات التي يقولها الرّجل في حاجته. وهذا فهم حرفيّ للفظ ابن سلاّم الذي أخضع المرحلة الزمنية بين (عدنان) و(هاشم وعبد المطلب) لعهديْن: عهد لم يصلنا منه إلاّ المقطّعات أو الأبيات أو الأراجيز يقولها الرّجل في حاجته وعهد القصيدة. فالجمحي لم ينف الشعر عن العرب في العهد الأول بالإضافة إلى أنّه استثنى من خلال قوله (إلاّ الأبيات) والأبيات قد تكون لأكثر من شاعر كما قد تكون مقطّعة لشاعر واحد أو أرجوزة لراجز واحد. فصاحب الطبقات لم يبطل وجود الشعر المطوّل وإنما وقف بنا على قلة ماوصل إلينا لأنه سبق أن بيّن عبر مدخل تاريخي اجتماعي أن الشعر العربي يمكن أن يصل إلى عدنان وفق شجرة النّسب بالإضافة إلى إشارته القيّمة إلى ماضاع من شعر من خلال مثال (طرفة وعبيد). فلا ابن سلام ولا غيره من المتقدّمين رأوا أن ليس للعرب شعر قبل عهد هاشم وعبد المطّلب إلاّ الأبيات لأن المقصود هو مابقي من قليل الشعر سواء أكان ذلك القليل أبياتا أم مقطّعات أم أراجيز يقولها الرجل في حاجته: «وزعم الرّواة أن الشعر كلّه إنّما كان رجزًا وقطعًا وأنه إنّما قصّد على عهد هاشم بن عبد مناف، وكان أوّل من قصّده مهلهل وامرؤ القيس، وبينهما وبين مجيء الإسلام مائة ونيفٌ وخمسون سنة. ذكر ذلك الجمحي وغيره» (ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق صلاح الدين الهواري وهدى عودة بيروت دار ومكتبة الهلال ط1 1996 ج 01 ص 315).

(4) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 165 والرّواية عن عمر بن الخطّاب رضي الله عنه

فقدنا هذا الشعر، فليس معنى ذلك أنه لم يوجد على الإطلاق»[1] ومدوّنة أخرى حاضرة هي أقلّ ما انتهى إلينا مما قالت العرب على حدّ تعبير أبي عمرو بن العلاء تغطي مرحلة زمنية تقدَّر بحوالي مائة وخمسين سنة قبل الإسلام[2]. وقد اعتمد ابن سلاّم، المادّة الشعرية التي أتيحت له، لتحديد تشكّل بداية الشعر العربي من خلال رصد أوائل الشعراء لا من حيث الأوليّة الفنيّة وإنّما من حيث الأوليّة الزّمنية باعتبار انتمائهم إلى عصر واحد. فقد جمع الجمحي بين مهلهل وامرىء القيس وطرفة وعبيد وعمرو بن قميئة والمتلمّس لأن زمانَهم واحدٌ. إنّ ابن سلام يربط الأوّلية الزّمنية بمجموعة من الشعراء لا بشاعر واحد باعتماد مقياس العصر الجامع بالرّغم من أنّ الأوائل ممّن رصد لا ينتمون، حسب تصنيفه، إلى طبقة واحدة:

الشـاعـر	الطبقـة	المصـدر
مهلهل	∅	∅
امرؤ القيس	الأولى	الطّبقات 1/51
طرفة	الرّابعة	نفسه 1/137
عبيد	الرابعة	نفسه
عمرو بن قميئة	الثّامنة	نفسه 1/159
المتلمس	السّابعة	1/155

فقد يكون الشاعر من الأوائل دون أن يكون بالضرورة من الطّبقة الأولى، يُروى أنّ عمرو بن قميئة هو من أراده امرؤ القيس بلفظ (صاحبي) في قوله (الطويل):

«بَكَى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَهُ   وأَيْقَـنَ أَنَّـا لاَحِقَـانِ بقَيْصرا»[3]

---

(1) علي البطل: الصّورة في الشعر العربي ص 51

(2) فهم الجاحظ أن تلك المرحلة يبدأ مع أوّلها التأْريخ للشعر لذلك قال: «وأمّا الشّعر فحديث الميلاد صغير السّن أوّل من نهج سبيله وسهّل الطريق إليه: امرؤ القيس بن حجر ومهلهل بن ربيعة» لكنّه يضيف رأيا آخر مغايرًا: «وقد قيل: الشعر قبل الإسلام في مقدار من الدّهر أطول ممّا بيننا اليوم وبين أوّل الإسلام وأولئك عندكم أشعر ممّا كان بعدهم» راجع: الجاحظ: الحيوان تحقيق عبد السلام هارون بيروت المجمع العلمي العربي الإسلامي ط 3 1969ج 01 ص 74 وج 06 ص 277.

(3) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 160 .

فبالرّغم ممّا جمعهما من زمان وصلاتٍ فإنّ امرأ القيس من الطبقة الأولى في حين ينتمي ابن قميئة إلى الطبقة الثامنة. أمّا المتلمّس فهو من الأوائل بالإضافة إلى كونه من المُحْكِمين المُقلِّين الذين أخَّرتْهم قلَّةُ أشعارهم إلى الطّبقة السّابعة. كذلك تأخّر طرفة وعبيد إلى الطّبقة الرّابعة المتكوّنة من أربعة رهط موضعهم مع الأوائل «وإنّما أخلّ بهم قلّة شعرهم بأيدي الرّواة»[1] وقد رأى ابن سلاّم في القلة القليلة من جيّد هؤلاء دليلاً على جيّدهم الكثير الذي طواه الضّياع. إنّ التّقدم الزّمني وحده لا يكفي لتنزيل الشّاعر في الطبقة الأولى[2] فهناك المعيار الفنّي والمعيار الكمّي، وبقطع النّظر عن مدى نجاح الجمحي في تطبيق تلك المعايير فإنّ الأكيد أنه ميّز بين أوّلية على مستوى الزّمان وأخرى على مستوى الإبداع ضمن ترتيبه الشعراء على طبقات فكان ذلك الترتيب «أوّل عمليّة نقديّة علميّة منظَّمة، حتّى وإن اختلّت مقاييسه واضطربت معاييره»[3]. بذا يكون ابن سلاّم قد تجاوز النّظر العجول الذي يختزل أصحابه بداية الشعر العربي في أوليّة فرديّة يكون الإبداع فيها موقوفًا على فرد يصنع ما يشبه المعجزة المدهشة لذلك تواترت عند بعض القدامى تلك الصورة الارتسامية لامرئ القيس باعتباره «خسف عين الشعر». تجاوز الجمحي كلّ ذلك إلى نظر وئيد في الظّاهرة الشّعرية وتشكّلها من الخارج والدّاخل في صلب اتّجاه يحمل بذور شعريّة قديمة حديثة في آن: قديمة لأنها تحيل على شعر منسيٍّ متوغّل في أنفاق القدم، وحديثة لأنها مرتبطة بفترة زمنية تقدّر بحوالي قرنٍ ونصف قبل الإسلام، هي الفترة الحاضنة للقليل الوافد من زمن النّسيان، وهو قليل «يُصوّر النّفس

(1) نفسه ص 137
(2) يذهب العلاّمة محمود محمّد شاكر محقّق كتاب الطبقات إلى أن المراد بالطّبقة هو «الضّرب» أو «المنهج» من ضروب الشعر أو مناهجه (الطبقات ج1 ص66-68) وليس المراد «مايهجم على الخاطر من معنى الرّتبة أو المنزلة» (الطبقات 1/69)، ويخالف الأستاذ محمّد اليعلاوي مذهب المحقّق في الفهم في مقاله (نشأة النّقد الأدبي عند العرب حوليّات الجامعة التّونسيّة العدد 28 / 1988) إذ يعتبر أنّ المراد من الطبقة مدلولها اللّغوي بمعنى «المرتبة والمنزلة والدّرجة، والنّاس طبقات أي بعضهم أرفع من بعض» (المقال المذكور ص 86) أمّا الطبقة بمعنى «الضرب» أو «المنهج» أو «المذهب» فتفسير مردود لغويّا لأن «المعاجم لاتقرّ هذا المعنى الجديد لطبقة بل تُجمع كلّها على معنى المنزلة المتفاوتة» (المقال المذكور ص86). فمثلما لا يمكن للمحقّق أن ينفي فكرة الرّتبة التفاضليّة لأنّ أساس طبقات ابن سلاّم هو تقديم شعراء على آخرين على أساس أنّهم (الأشعر) فإنّه لايمكن التّعويل على المعنى اللّغوي للطبقة مثلما صنع الأستاذ اليعلاوي لأنّ الطبقات كتاب نقديّ يطرح أسباب تقديم هؤلاء الشعراء على أولئك ومن تلك الأسباب ماله صلة بالجودة الفنّية المرتبطة بمناهج القول وضروبه ممّا ألحّ عليه المحقق في تحليل معنى الطّبقة.
(3) محمّد اليعلاوي: نشأة النّقد الأدبي عند العرب ص 87

العربيّة في فترةٍ من أجلّ فترات تاريخها، يصوّرها وهي تجتاز عتبات التّاريخ بين ماضيها المنسيّ ومستقبلها المأمول»[1].

ب ـ **صورة الشاعر الآخِر أو الخاتَم**: يُجسِّم الفهم الدّائري لظاهرة الإبداع الشعريّ عند العلماء بالشعر اعتقادهم الرّاسخ بأنّ الشاعر كلّما تأخّر زمانه بات حظُّه من الإحسان ضئيلاً في إطار رؤية سلفيّة متحجِّرة آمنت بالماضي إيمانا و«كفرت» بالتحوّل وشدّدت النّكير على كلّ محدث حتّى أصبح الشّاعر الأخيرُ زمانه هدفاً للانتقاص. فالجاهليّ أرفع مكانةً لدى عالم الشعر من الإسلامي، وهذا أرفع مكانة لديه من المولَّد المتأخِّر. وبذلك يكون التّرتيب التّفاضلي قائما على أساسٍ زمانيّ يطغى طغيانا شبه كلّي على الأساس الفنيّ الذي يقع الاحتكام فيه إلى الجودة تحديدًا. فكم من شاعر مقتدِر أخلّ به تأخُّرُه!!.

المصدر	العالم بالشعر	الشاعر	الحُكم
فحولة الشعراء للأصمعي ص 13	أبو عمرو بن العلاء	الأخطل (ت92 هـ)[2]	«لو أدرك الأخطل من الجاهليّة يومًا واحداً ما قدّمتُ عليه جاهليّاً ولا إسلاميّاً»[3]
الأغاني للأصفهاني ج03ص137	الأصمعي	بشّار (ت92 هـ)[4]	«بشّار خاتمة الشعراء، والله لولا أنّ أيّامه تأخّرت لفضلته على كثير منهم»
نفسه ج 10 ص 61	ثعلب[5]	إبراهيم بن العبّاس (ت 243 هـ)[6]	«والله لو كان هذا لبعض الأوائل لاستُجيدَ له»

(1) نجيب محمّد البهبيتي: تاريخ الشّعر العربي ص 55. وراجع كذلك: محمّد حسن درويش تاريخ الأدب العربي في الجاهليّة وصدر الإسلام. القاهرة مطبعة الفجالة الجديدة 1974 ص ص 99-100
(2) راجع في ترجمة الأخطل:
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج01 ص 393
- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي 2: العصر الإسلامي القاهرة دار المعارف ط 1978 ص 258 وما بعدها
(3) وأورد الخبر أيضا صاحب الأغاني: راجع: الأصفهاني: الأغاني. تحقيق لجنة من الأدباء بإشراف عبد الستّار أحمد فرّاج بيروت دارالثّقافة ط8 1990 ج 08 ص 285.
(4) ابن خلكان: وفيات الأعيان ج 01 ص 271
(5) هو ثعلب النّحوي الكوفيّ الشهير (200هـ-291هـ) تلقّى عن ابن الأعرابيّ راجع:
- محمد الطنطاوي: نشأة النّحو ص 120
- ابن خلكان: وفيات الاعيان ج 01 ص 44
(6) ابن خلكان: وفيات الأعيان ج 02 ص 11 ومابعدها.

يتّضح من خلال الأحكام المذكورة ارتباط استجادة الشعر وتقديم صاحبه بعامل الزّمن فشاعرٌ من القرن الأوّل كالأخطل كان سيقدَّم على الجاهليّين والإسلاميّين لو أدرك يومًا واحدًا من الجاهليّة، وشاعرٌ من القرن الثاني كبشّار كان سيقدَّم على كثيرٍ من الشعراء لا على جميعهم، وشاعرٌ من القرن الثالث كإبراهيم بن العبّاس لو لم يُخلّ به تأخّره لأستجيد شعرُه. ألا ترى أنّ حظّ الشاعر من التّقديم يتضاءل كلّما تأخّر زمانه؟! هكذا تصبح سلطة الأوّلية الزّمنية فوق سلطة الجودة: «... ولكنّ حُكم النّقاد للشّعر العلماء به قد مضى بأن الشّاعرين إذا تعاوروا معنًى ولفظًا، أو جمعاهما أن يُجعل السّبق لأقدمهما سنّا، وأوّلهما موتًا ويُنسب الأخذُ إلى المتأخّر، لأن الأكثر كذا يقع»[1]. وقد ظلم ابن الأعرابي أبا تمّام (ت 231 هـ)[2] ظلما شديدًا عندما قرئت عليه أرجوزته (وَعَاذِلٍ عَذَلْتهُ فِي عَذْلِه   فَظَنَّ أَنِّي جَاهِلٌ مِنْ جَهْلِه) على أنّها لبعض شعراء هذيل فأمر بكتابتها من فرط استحسانه لها فكُتبت له، وبمجرّد أن عرف أنّ صاحبها أبو تمّام أمر بتمزيق الصّحيفة[3] لأن صاحب الأرجوزة متأخّر[4] بالإضافة إلى كونه يخالف في شعره ما قالته العرب[5]. وهكذا جمح إصرار العلماء على صيانة «ما قالته العربُ» من «شوائب» التحوّل فوقفوا في وجه تيّار المولّدين وسعوا جاهدين إلى غلق باب الشعر فتحدّثوا عن الشاعر الآخِر أو الخاتَم وكأنّ الإبداع يؤذن بالنّهاية. إنّ ما بين (الآخر) و (الخاتم) من الصّلة المعجميّة ما يُبيح اعتبارهما مترادفيْن: «خَتم الشيءَ يختمه ختمًا بلغ آخرَه، وخَتَم اللهُ له بخيرٍ وخاتِمُ كلِّ شيء وخاتِمتُه عاقبتُه وآخِرُه. واختَتَمْت الشيءَ: نقيض افتتحْتَه. وخاتمةُ السُّورة آخرُها (...) وخِتامُ كلِّ مَشْروب آخِرُه (...) وخِتامُ

---

(1) الصّولي: أخبار أبي تمّام تحقيق خليل محمود عساكر - محمد عبده عزام - نظير الإسلام الهندي . بيروت المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع (د ت) ص 100-101

(2) ابن خلكان: وفيات الأعيان ج 02 ص 11 وما بعدها

(3) الصّولي: أخبار أبي تمام ص 175-176

(4) إنّ العلماء لا يحكمون بين شعر وشعر وإنّما يحكمون بين عصرٍ وعصر. أورد الأصفهاني خبرًا عن أحد الشعراء المتأخرين وقد أوفد رسولاً إلى أبي عبيدة ليؤاخذه على تعصّبه للأوائل: «يقول لك ابن مناذر: اتق الله واحكم بين شعري وشعرِ عديّ بن زيد ولاتقل ذاك جاهليّ وهذا إسلاميّ، وذاك قديم وهذا محدث فتحكم بين العصريْن ولكن احكم بين الشعريْن ودع العصبية» (الأغاني ج 18 ص 108) وراجع كذلك ابن المعتزّ: طبقات الشعراء تحقيق عبد الستار أحمد فراج القاهرة دار المعارف ط 4 1981 ص 122

(5) الصّولي: أخبار أبي تمام ص 244: « وحُكي أنّ ابن الأعرابي قال، وقد أنشد شعرًا لأبي تمّام: إن كان هذا شعرًا فما قالته العربُ باطل»

القوم وخَاتِمُهم وخاتَمُهم آخِرُهم (. . .) والخاتِمُ والخاتَم من أسماء النّبي ﷺ (. . .) أيآخِرهم»[1]. إن ما يعنينا من تلك الصّلة المعجميّة هو التّقابل الضدّي بين (الأوّل) و (الآخِر) أو (الفاتِح) و (الخاتَم). ولمّا استقرّ لدى العلماء أن نقطة افتتاح القصيدة العربية ترتبط بالمهلهل وتبرز ناصعةً مع امرىء القيس وبعض من عاصرهما، كان لابدّ، في ظلّ فهمهم الدّائري لصيرورة الإبداع، أن تكون للقصيدة العربية، كما يرتئيها أولئك، نقطة اختتام تنغلق بمقتضاها دائرة إبداع الأوائل. ولسنا نُعنى بهذا الشاعر أو ذاك ممّن يُعدّ الأوّل أو الآخِر، قدر عنايتنا بالموقف الكامن وراء هذا التّحديد الزّمني الدّائري لصيرورة الشعر عند القدامى من العلماء:

المصدر	العالم بالشعر	الشاعر الآخر أو الخاتم	الحكـــم
جمهرة أشعار العرب للقرشي ص 82	أبو عمرو ابن العلاء	ذو الرُمّة[2] (ت 117 هـ)	«وقـال أبـو عبيدة: فُتح الشعر بامرىء القيس وخُتم بذى الرّمة. رواه أبو عبيـدة عن أبي عمرو بن العلاء»[3]
البيان والتّبيين للجاحظ ج 03 ص 349	الأصمعي	الرّماح[4] (ت 149 هـ)	«وكان الأصمعي يقول: خُتـم الشعـراء بالرّماح»
الأغان للأصفهاني ج 03 ص 137	الأصمعي	بشّار (ت 168 هـ)	«بشّار خاتمة الشعراء»

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 04 ص 25
(2) راجع حول ذي الرّمة:
* ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 02 ص 549
* ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 02 ص 437
* المرزباني: الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر. تحقيق علي محمّد البجاوي القاهرة دار الفكر العربي ط2 1965ص 225
* ابن خلكان: وفيات الأعيان ج 04 ص 11
(3) الخبر نفسه بالبيان والتّبيين للجاحظ ج 04 ص 84
(4) راجع حول الرّماح: ابن المعتز *: طبقات الشعراء. ص 105
* ياقوت الحموي: معجم الأدباء ج 11 ص 143

الموشح للمرزباني ص 317	الأصمعي	بشّار ـ مروان بن أبي حفصة[1] (ت 181 هـ)	«وقد ختموا (= رُواة الكوفة) الشعراء بمروان بن أبي حفصة ولو ختموهم ببشار كان أخلق، وإنّما مروان من أقران سلم الخاسر (ت 186 هـ)[2] وقد تزاحما بالشعر في مجالس الخلفاء وسُوِّي بينهما في الصّلة وسلْم معترف لبشار ولقد كان بشار يقوّم شعر مروان»

يحقّ التّساؤل في ضوء ما تقدّم، عن السّبب الكامن وراء اختيار ذي الرّمة والرّماح وبشّار ومروان شُعراءَ أواخرَ دون غيرهم:

□ ذو الرّمة شاعرا خاتمًا:

إنّ ذا الرمة في رواية أبي عبيدة عن أبي عمرو بن العلاء، خاتمُ لما فتحه امرؤ القيس من القول فليس من الاعتباط إذن أن يجتمع الشاعران في خاصية فنيّة مشتركة هي حُسن التّشبيه. يقول ابن سلاّم: «كان علماؤنا يقولون: أحسنُ الجاهليّة تشبيهًا امرؤ القيس، وأحسنُ أهل الإسلام تشبيهًا ذو الرّمة»[3]. إن إحسان ذي الرّمة على طريقة امرىء القيس في باب التّشبيه جعل العلماء يعتبرونه ـ بالرّغم من تقصيره في أغراض أساسيّة[4] ـ جديرًا بمرتبة الشاعر الخاتم الذي يمثّل شعره امتدادًا لطريقة الأوائل، يضاف إلى ذلك أن ذا الرّمة بدويّ أعرابيّ في زمنٍ شاع فيه شعر المولَّدين من الحضر لذلك كان شعره حجّة. يقول الأصمعي: «ذو الرمّة حُجَّةٌ لأنه بدويٌّ»[5] وقد حرص الشاعر نفسه على كتمان معرفته بالخطّ حتّى لا يُرمى بالتّوليد فتسقط حُجِّيَّةُ شعره وتشوَّه أعرابيّته[6]:

(1) ابن خلكان: وفيات الأعيان ج05 ص 189

(2) نفسه ج 02 ص 350 وكذلك معجم الأدباء لياقوت ج 11 ص 236: ذكر ابن خلكان تسوية المهدي في الصلة بين مروان وسلْم (ص 351) بالإضافة إلى أنّ سلما من تلاميذ بشار (ص 352). كما تجدر الإشارة إلى أن صاحب الوفيات ذكر (سالم) بدل (سلم) بخلاف صاحب معجم الأدباء الذي حافظ على الاسم المعروف في كتب الأخبار وهو (سلم). راجع مثلا . ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 99

(3) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 02 ص 549

(4) يُروى أن ذا الرّمة كان «صاحب تشبيب بالنّساء وأوصافٍ وبكاءٍ على الدّيار فإذا صار إلى المدح والهجاء أكدى ولم يصنع شيئا» انظر: المرزباني: الموشح ص 232.

(5) نفسه ص 225

(6) من القدماء من تحدّث عن «الأعرابية الطّاهرة» يريد بها صاحب العفويّة والسّذاجة: «وقال عثمان بن عفان =

«قرأ حمّاد الرّاوية على ذي الرّمة شعره، رآه قد ترك في الخطّ لامًا، فقال له حمّاد: وإنّك لتكتبُ؟ قال: اكتم عليّ، فإنّه كان يأتي باديتنا خطّاط يُعلّمنا الحروف تخطيطًا في الرّمل في اللّيالي القُمر، فاستحسنتها فثبتتْ في قلبي ولم تخطّها يدي»[1]. إن الكتابة «تابعة للعمران» على حدّ عبارة ابن خلدون[2] لذلك فإن الشاعر الصريح البداوة هو ذاك الذي لا يقرأ ولا يكتب[3] فذو الرّمة وإن تأخّر زمانه فإنّه يعيش في غير زمانه فهو البدويّ الحريص على طهارة أعرابيّته يرفض التحوّل وينسج شعره على نول القدماء. لذلك اعتبره العلماء خاتمة الإبداع لأنهم وجدوا في شعره لونًا قائماً على الطّريقة الجاهليّة التي يُعتبر ما سواها مروقًا على النّاموس وكفرًا بالسّنة الموروثة عن الفحول. إن صوت ذي الرّمة آت من الماضي: ماضي البادية التي جعلته يُخفي معرفته بالكتابة دفاعًا عن أمّيته مثلما جعلته يلهج بنعت «الأعطان والدِّمن وأبوال الإبل»[4] رافضًا التّحول متشبّثا برسم الأوائل ممّا جعله حقيقًا برتبة الشاعر الذي ختم ما فتحه امرؤ القيس.

□ الرّماح شاعرًا خاتماً:

يبدو الرّماح مسخِّرًا لنمطيْن من قول الشّعر: نمط من الشِّعر «الرّكيك الخفيف» هو أحوج مايكون إلى المتانة وقوّة السّبك، لذلك يستهجنه المتقبّل ويرفضه مثلما صنع أحد أمراء بني العبّاس وقد مدحه الشاعر بقوله (السّريع):

يـاَ جَعْفـرَ الخَيْـراتِ يـا جعفـرُ ‏ ‏ ‏ ‏ ليتَـــكَ لاتُنعَـــى ولا تُقبَـــرُ

وقد أنحى الأمير العبّاسي على الشّاعر باللاّئمة لأنه مدح الوليد بن يزيد الأمويّ بشعر أمتن وأقوى ممّا سمعه منه[5]. أمّا النّمط الثاني الذي يسخّره ابن ميّادة فهو «نمطُ

= رضي الله عنه لعامر بن عبد قيس العنبري ورآه طاهر الأعرابيّة: ياأعرابيّ: أين ربّكَ؟ فقال: بالمرصاد». راجع: المبرّد: الكامل في اللغة والأدب. بيروت مؤسسة المعارف (د ت) ج 01 ص 58-59

(1) المرزباني: الموشح ص 233

(2) ابن خلدون: المقدمة ص 463

(3) نفسه

(4) المرزباني: الموشح ص 228

(5) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 105-106-107: «وفد ابن ميّادة على الوليد بن يزيد بن عبدالملك فأنشده شعرًا له فيه فأستحسنه منه وأمره بملازمته، ففعل فلمّا أقام عنده طويلاً امتدحه بقصيدته التي يقول فيها (الطّويل):

ألاليـتَ شعـري هـل أبيتـنَّ ليلـةً ‏ ‏ ‏ ‏ بحـرَّة ليلـى حيـثُ ربّتْنـي أهْلِي

إلخ (...) وبقي ابن ميّادة حتى أدرك أيّام بني عبّاس وقد مرّ على جعفر بن سليمان بن عليّ وهو والي البصرة فأنشد (البيت). فلمّا رأى جعفر ركاكة هذا الشعر وخفّته قال: يارمّاح. قال لبّيك أيّها الأمير قال: أتمدح=

الأعراب الفصحاء»[1] كقوله (الطّويل):

كـأنَّ فُـؤَادي فِـي يَـدٍ عَلقـتْ بـه ... محاذِرةً أنْ يقْضِبَ الحبلَ قاضبُهْ
وأُشْفِقُ مِنْ وَشْكِ الفِراقِ وإنَّني ... أظـنُّ لمحْمُـولٌ عليـه فـراكِبُـهْ
فوالله ما أَدْري: أيَغْلِبُنِـي الهَوى ... إذا جـدَّ جِـدُّ البَيْـن أم أنـا غَـالِبُـهْ
فإنْ أستطعْ أَغْلِبْ وما يغلب الهَوى ... فمِثْلُ الّذي لاقيتُ يُغْلَبُ صَاحِبُه[2]

فلا غرابة إذن أن يُشيّع ابن المعتز هذه الأبيات بقوله «فهذه معانٍ وألفاظ يعجز عنها أكثر الشعراء فإنّه قد جمع إلى اقتدار الأعراب وفصاحتهم محاسن المحدثين وملحهم»[3] يتعايش إذن في الرّماح الشاعر صوتان: صوت الشاعر المحدث[4] وصوت الشاعر الأعرابيّ الفصيح. إنّ هذا الصّوت الأخير يمثّله النّمط الثاني من القول وهو نمط الأعراب الفصحاء، فالرّمّاح يُرضي بهذا الطّراز القديم من القول الشعريّ فضول العلماء واللّغويين الرواة المتشبّثين بطريقة الأوائل ومن ثمّ رأوا فيه ـ أو رأى بعضهم فيه ـ الشاعر الجدير بأن يكون خاتمة الشعراء لأنّه مقتدر اقتدار الأعراب فصيح فصاحتهم.

□ بشّار شاعرًا خاتماً:

عُرف بشّار بأنّه مطبوع: «وبشّار أحدُ المطبوعين الذين كانوا لايتكلّفون الشعر ولا يتعبون فيه»[5] فهو شاعر موهوب لا يصطنع القول ممّا مكّنه من الإبداع على صعيديْن: صعيد الاختراع بأنْ «سلك طريقا لم يسلكه أحدٌ فانفرد به وأحسن فيه» على حدّ عبارة الأصمعي[6] فتمحّض بذلك لأن يكون «أستاذَ المحدثين وسيّدَهم»[7]، وصعيد الاتباع إذ

= الوليد بن يزيد الفاسق بمثل ذلك الشعر وتمدحني بمثل هذا ؟».

(1) نفسه ص 108

(2) نفسه

(3) نفسه

(4) لا يذهبنّ في الظنّ أنّ صوت الشاعر المحدث مرتبط دومًا ب«ركاكة الشعر وخفّته» لأن للشعراء المحدثين محاسن ومُلحًا على حدّ عبارة ابن المعتز فممّا يُستحسن للرّماح من مليح الشعر وخفيفه ما اختاره صاحب طبقات الشعراء وهو قوله (الطويل):

سَـلِ اللّـهَ صبـرًا واعتـرفْ بفـراقِ ... عسَـى بَعْـدَ بَيْـنٍ أنْ يكـونَ تـلاقِ
ألا لَيْتَنـي قبـلَ الفـراقِ وبعـده ... سقـانـي بكـأسٍ للمنيَّـةِ سـاقِ

راجع ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 109

(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 02 ص 643

(6) المرزباني: الموشح ص 317

(7) ابن المعتزّ: طبقات الشعراء ص 24

يسلك في شعره طريقا كثر سُلاّكه ومع ذلك «يلحقُ بمن تقدَّمه»[1] فيحقّق المعادلة الشّاقّة: أن يتّبع ويبدع في آن، فلو لم يكن «مطبوعًا جدّاً»[2] لما تهيّأ له أن يطاول قممًا شامخة في إبداع الأوائل كامرىء القيس الذي «كان أحسن أهل طبقته تشبيهاً»[3] وشاع له من أجاود التشابيه، في تشبيه شيئيْن بشيئيْن، قوله في وصف عُقاب (الطّويل):

كـأنَّ قلـوبَ الطَّيْـرِ رَطْبًـا ويـابِسًـا   لدَى وكْرِها العُنَّابُ والحشفُ البَالِي[4]

وقد سعى بشار إلى اللّحاق به حتّى استقام له قوله (الطّويل):

كـأن مُثـارَ النَّقْـع فـوقَ رؤوسِنـا   وأسيـافَنا ليـلٌ تهـاوت كَـواكبُـه[5]

«وهذا أعمى أكْمَهُ، لم ير هذا بعينه قط، فشبّهه حدْسًا فأحسن وأجمل وشبّه شيئيْن بشيئيْن في بيت»[6]. لقد جسّد بشّار في زمن المولّدين، صورة الشاعر المطبوع الذي لا يتكلّف القول لذلك نجح محدثًا فأرضى المهتمّين بالشّعر المحدث والمحتجّين لأصحابه كالصّولي مثلا، ونجح متّبعا لرسم الأوائل فأرضى العلماء بطبعه النّقيّ وشعره الذي لم يقع فيه دون أشعار الفحول. إن عنصر الطبع هو سبب نجاح بشّار في شعره سواء أكان مخترعًا أم متّبعًا فلا غرابة أن يقع الإجماع على فضله: «ولا أعرفُ أحدًا من أهل العلم والفهم دفع فضله ولا رغب عن شعره. وكان شعره أنقى من الراحة و أصفى من الزّجاجة وأسلس على اللّسان من الماء العذب»[7]. فبقطع النّظر عن الشحنة التأثريّة في كلام ابن المعتز المعجب أيّما إعجاب بشعر بشار، فإنه لا اختلاف في أنّ بشّارا مطبوع ممّا أهله لأن يكون خاتماً لمرحلة في القول ذهب زمان أصحابها ويُصرّ العلماء بالشّعر على البحث عن ملامحها في أشعار المحدثين كما تأهّل في الآن نفسه لأن يكون فاتحاً لمرحلة جديدة في القول فكان آخِر المتقدّمين وأوّل المحدثين بلا منازع[8].

(1) المرزباني: الموشح: ص 317
(2) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 24
(3) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 55
(4) أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام ص 17
(5) نفسه: ص 18 وراجع كذلك: ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 02 ص 645
(6) نفسه
(7) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 28
(8) من أبرز الدّراسات الجادّة التي عنيت ببشار وشعره دراسة حسين الواد (تدور على غير أسمائها) فقد وقف الباحث عند الطّرازيْن اللّذيْن يتعايشان في نصّ بشار: طراز اتّبع فيه الشاعر الأوائل وهو مبعث إعجاب العلماء ببشار، وطراز انفرد فيه بمسلك سيكون فاتحة لاتجاه جديد. ولئن اعتاد المهتمّون بشعر بشار قدماء ومعاصرين=

□ مروان بن أبي حفصة شاعراً خاتماً:

تتّضح المسألة من خلال موقفيْن نقيضيْن انبنى عليهما مارواه أبو حاتم السجستاني (ت 248 هـ)[1] عن الأصمعي: موقف رواة الكوفة وموقف الأصمعي:

أ/ **موقف رواة الكوفة**: إنّ رواة الكوفة يختمون الشعراء بمروان بن أبي حفصة بآعتباره آخذًا بريح الأوائل يتعهّد شعره بالصّنعة والتثقيف رغبةً في الصَّبِّ على قوالب القدماء. إنّ هذا لا يمحّض مروان لأن يكون خاتما في نظر الأصمعي «لأنّ مروان سلك طريقًا كثر سُلاّكه فلم يلحق بمن تقدّمه»[2] بالإضافة إلى أنّ رواة الكوفة «غير منقِّحين (. . .) تعجبهم كثرة الأشعار»[3] فطبيعيّ أن ينصرفوا عن تمحيص الأحكام النقديّة بشأن الشعراء إلى العناية «بكثرة الرّواية» و«الرجوع إليها والافتخار بها»[4].

ب / **موقف الأصمعي**: يتّخذ موقفه وجهيْن ظاهرًا وخفيّاً:

* الوجه الظّاهر: ويتّضح من خلال ترتيب الأصمعي لبشار ومروان وسلم ترتيباً تفاضليّاً على أساس الطّبقة[5] فبشار أرفع طبقةً من مروان وسلم، فهما عنده نظيران، وقد قارن بينهما مقارنة خارجيّة انطلاقا من مقياس خارج النّص هو (المال) من خلال قوله:

= الفصل بين ذيْنك الطّرازيْن فإنّ صاحب البحث أقر بتلازمهما لأنّهما «عند التّأمل مسلكان لإبداع الشعر متلازمان يفضيان إلى غاية واحدة هي الغاية المنوطة بوظيفة الفنّ» (الدّراسة المذكورة ص 49). إنّ الطّراز القديم في شعر بشار هو الذي رفع من قدر الشاعر في أعين العلماء لأن بشارًا المعدود في الشعراء الأواخر يعتبر قد نجح في (إبداع التّقليد): « فأن يرفع هذا الشاعر رأسه إلى حيث رفعه الفحول الأوائل ويقيس قامته في زمانه على قاماتهم المتوّجة بالأكاليل الأسطوريّة إنّما يعني أن إبداع التّقليد رهان خطير لا يتطاول فيه صاحبه على مقدّس فنّي فحسب ولكن يتغلغل به أيضا مشدودًا إلى قيود حاضره مكبّلا بعوائقه في معارج المخاطرة بطي الزّمان. وليس من شك في أن للشعر الذي هذا نوعه وقعًا على النّفوس عجيبا إذ له في يفاعته عمر القرون السّابقة.» (الدّراسة المذكورة ص 85). راجع:

- حسين الواد: تدور على غير أسمائها. تونس دار الجنوب للنّشر ط 1993

(1) ابن خلكان: وفيات الاعيان ج 02 ص 430-431: «وكان كثير الرواية عن أبي زيد الأنصاري وأبي عبيدة والأصمعي، عالما باللّغة والشّعر، حسن العلم بالعروض وإخراج المعمَّى وله شعر جيّد»

(2) المرزباني: الموشّح ص 317

(3) نفسه

(4) نفسه

(5) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب ص 82-83: « وغير خافٍ أنّ جعل جماعة من الشعراء في منزلة واحدة فكرة قديمة فطن إليها الأدباء الإسلاميون في أن جريرًا والفرزدق والأخطل طبقة، ونمّاها اللّغويون بجعلهم امرأ القيس وزهيرًا والنّابغة والأعشى طبقة، ومعنى طبقة أنهم نظراء وأنهم المتقدّمون والمبرّزون. وفكرة الطبقة الأولى توحي بالضرورة بطبقاتٍ أخرى وكذلك فعل ابن سلاّم فجعل الشعراء طبقات»

«وسُوّي بينهما في الصّلة» في إشارةٍ إلى ماحدث مع المهديّ (ت 169 هـ)[1] الذي أعطى مروان مائة ألف درهم بإحدى قصائده فرفض سلم أن يأخذ بقصيدته أقلّ مما ناله مروان وقال «تُطرحُ القصيدتان إلى أهل العلم حتّى يخبروا بتقدّم قصيدتي فأنفذ له المهدي مائة ألف درهم وألف درهم»[2] كما يُروى أنه «ما أخذ أحدٌ من الشعراء المتقدّمين ولا المحدثين ما أخذ مروان بالشّعر»[3] وأنّ لسلمٍ حظوة لدى الملوك والأشراف «يُجزلون له في الثّواب والعطيّة فيأخذ الكثير»[4]. هكذا انطلق الأصمعي من التّسوية بين الشاعريْن في الصّلة باتّجاه التّسوية بينهما في القدرة الإبداعية ومن ثمّ اعتبارهما قِرْنَيْن ينتميان إلى طبقة واحدة في إطار تأسيس مقدّمة منطقيّة تُعتمد للبرهنة بأسلوب رياضيّ على أن بشّارا أرفع طبقة منهما. ومن ثَمّ يكون حقيقا بصفة الخاتم. فمروان وسلم نظيران وباعتبار سلمًا «تلميذاً لبشار بن برد»[5] فإنّ قدر مروان هو قدر التّلميذ بالنسبة إلى بشار الأستاذ:

ـ سلْم <[6] بشّار

ـ سلم = مروان

← مروان < بشّار

لذلك لا يمكن أن يكون التّلميذ خاتما للشعراء بدل الأستاذ، غير أن هذا وجهُ القضيّة الظّاهرُ فللأصمعي خلفيّة مستترة جعلته يعدل عن مروان إلى بشار وهو مايقف بنا عند الوجه الخفيّ في موقفه.

* الوجه الخفيّ: ونعني به رأيا ثابتّا للأصمعي بخصوص أصحاب الصّنعة من الشّعراء الذين ينشئون الشعر بالتّنقيح والتّثقيف والتّحكيك: «وكان الأصمعي يقول: زهير

---

(1) هو أبو عبدالله محمد بن المنصور الخليفة العبّاسي المعروف: راجع: جلال الدّين السّيوطي: تاريخ الخلفاء. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد بيروت دار الجيل 1988 ص 328

(2) ابن خلكان: وفيات الأعيان ج 02 ص 351

(3) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 51

(4) نفسه ص 105 إنّ بين (الصّلة) و(جودة الشعر) علاقة وثقى فالمُجيدُ عادةً ما يكون هو الفائز بالمال الكثير لأن «بين القيمتيْن المالية والجمالية تفاعلا كبيرًا». راجع:
مبروك المناعي: الشعر والمال: بحث في آليات الإبداع الشعري عند العرب من الجاهلية إلى نهاية القرن III هـ/ IX م بيروت / دار الغرب الإسلامي ط1 1998 ص 601.

(5) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 99

(6) عبد الرّحمان بدوي: المنطق الصّوري والرّياضي ص 292: «والرّمز < مأخوذ من تشابه هذه الإضافة مع «أقل من» في الحساب»

والنّابغة من عبيد الشّعر يريد أنهما يتكلّفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما وخواطرهما»[1]. وإلى طراز الصّنعة ينتمي شعر مروان بن أبي حفصة فهو «من المُجيدين المحكِّكين»[2] تكاد تكون كلّ قصائده عيونًا: «ولو أوردنا عيون شعره لطال بها الكتاب، فليس له إلاّ كلّ عين»[3] فما أخلّ بمروان عند الأصمعي هو كثرة تعهّده شعره بعدم استرساله مع طبعه: «وكان مروان بن أبي حفصة يُنقّح شعره ويُحكّكه ولم يكن مطبوعًا»[4]. إنّ الاسترسال مع الطّبع شرط أكيد للنّجاح في إبداع التّقليد وإلاّ انتفى الإبداع واستحال الأمر إلى محاكاةٍ باهتة لرسم الأوائل. إنّ مروان في عين الأصمعي عبدٌ لشعره يفتقر إلى دفْق الموهبة وسيولة الطّبع ممّا لايعدمه في بشّار الذي قلّد فأبدع وجدّد فأثّر فيمن أتى بعده فنال إعجاب المتعصّبين والمتفتّحين في آن: «وكان بعض الحذّاق بالكلام يقول: قلْ من الشّعر ما يخدمكَ، ولا تقل منه ماتخدمه وهذا هو معنى قول الأصمعي»[5]. إنّ الشاعر المطبوع هو البدويّ الفصيح الذي يُعتدّ بشعره في الاحتجاج، أما الشاعر الذي يتوخّى الصنعة فليس بحجّة وإن بلغ في الصّياغة أرقى درجات التّجويد «فالمطبوع هو الأصل الذي وُضع أوّلاً وعليه المدار»[6].

إنّ هذه الخلفيّة التي تحكم العلماء في تقويم الشّعر، جعلت الأصمعي لا يستجيد نهج مروان في القول لأنّ أولئك يتعاملون مع الشعر تعاملاً انتقائيّاً لذلك لا يُثمّنون من القول إلاّ ما استجاب لحاجتهم اللّغويّة وخضع لإملاءات أذواقهم. فالمسألة ليست مسألة تَتَلْمذ على هذا الشّاعر أو ذاك أو اعتراف أحدهما بفضل الآخر بقدر ما هي مسألة موصولة باختلاف هذا الاختيار الفني عن ذاك، ولمّا كان للعالم بالشعر اختياره الذي يتشبَّث به انطلاقاً من مقاييس نقديّة محدَّدة يصرّ على ثباتها بالرّغم ممّا يصيب العصر والشّعر وأهله من تحوّلات مال إلى الشعر الذي يتوافق وأفق انتظاره اللّغوي تحديداً. فلمّا كان بشّار متمكّنا من خطط الأوائل في الإنشاء مسترسلاً مع طبعه في السّير على منوالهم حريصاً حرصهم على نقاء اللفظ وفصاحته، تمكّن من ربح رهان التّقليد ففاز برضَى علماءَ شداد كالأصمعي الذي توّج به حلقة الإبداع معتبراً إيّاه خاتم الشّعراء.

(1) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 233
(2) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 45
(3) نفسه ص 53
(4) المرزباني: الموشح ص 316
(5) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 333–334
(6) نفسه ص 225

إنّ تسوية الأصمعي بين مروان وسلْم تسوية مضلِّلة إطارُها خارجيٌّ هـو (الصّلة). فمنعم النّظر في العلاقة بين الشّاعريْن ضمن إطار داخليّ أي على صعيد طراز الكتابة يجد أنّ سلما بقدر ما هو مختلف عن مروان فهو قريب من بشّار لأنّه "من المطبوعين المُجيدين"(1). فلئن عُدَّ سلم الخاسر "أحد المطبوعين المحسنين"(2) فإنّ مروان في عداد "المحكِّكين للشّعر"(3). بذا تنتقض المقارنة التي أجراها الأصمعي عندما احتكم إلى (خارج النّص) فجعل من سلم ومروان متساوييْن قدْرُهما قدْرُ تلميذيْن لبشّار، لتتغيّر العلاقة بين الثلاثة بمجرّد التعويل على (داخل النّص) إذ لا تعني التسوية في الصّلة بين سلم ومروان أنّهما على درجة إبداعيّة واحدة ولا على طراز في الكتابة مشترك. فبدا سلم أبعد ما يكون من حيث نمط الكتابة عن مروان وأقرب ما يكون إلى بشّار، فباعتماد (داخل النّص) يمكن الوقوف عند طرازيْن مهيمنيْن على إبداع الشعراء القدامى: طراز الطّبع وهو الأصل الذي يلقى من اللّغويين والعلماء بالشّعر كلّ ثناء، وطراز الصّنعة يقابله المتشدّدون من أولئك بالنّفور والإزراء.

أمّا وقد وقفنا عند السبب الكامن وراء جعل هذا الشاعر أو ذاك آخِرًا أو خاتمًا فقد تبين لنا أنّ آراء العلماء تنتصر لطراز واحد في الكتابة هو الطّراز البدوي الفصيح وإذا بعالِم الشّعر واقعًا تحت وطأة «مؤثّر إيديولوجيّ» يجعله مستميتاً في الدفاع عن الشاعر البدويّ المطبوع في زمن بات فيه هذا الشّاعر «عُمْلة نادرة» إذ حصل التمازج الحضاري بين العرب وغيرهم من الأمم فتهدّد ذلك فصاحتَهم ونبْعَ لغتهم الصّافي. لذلك مال العالِم بالشعر إلى الشعر المطبوع ونفر من المصنوع. وهو إذ ينبذ الصنعة فإنّما ينبذ التكلّف ويضع حجر عثرة في طريق الدّخلاء الذين يريدون منافسة العرب الخُلَّص في ضروب القول. لذلك نراه يتشبّث بمفهوم الطبع ويقاوم مااستطاع اتّجاه الصّنعة. وقد حمل مثلُ هذا الموقف بذرة الصّراع الذي سيحتدّ مع الأيّام بين القدماء ممّن ينافحون عن قيم البادية ولغة الأوائل وطريقتهم، والمحدثين - وخاصّة من غير العرب - ممّن اجترؤوا على السّنن الشّعرية وقواعد التّعامل مع اللّفظ والمعنى صادرين في ذلك عن نظام من القيم مغاير. هكذا يحيل «الطّبع» على البداوة وتستحيل البداوة مفهوما يؤسّس «إيديولوجيا» العالِم بالشعر وهو مفهوم

(1) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 99
(2) نفسه ص 100
(3) نفسه ص 45

ينطوي على التصدي "للآخر" الدّخيل. هذا "الآخر" الذي دخل مع العرب تحت مظلّة الإسلام وقال الشعر اكتسابا لا طبعاً. فغلبت عليه الصنعة فكان منقّحاً محكّكاً مما يدلّ على أنه عبد لشعره مفتقر إلى الفصاحة لأنه لم ينشأ عليها ولم يتشرّبها من ينابيعها ومن ثم لم يكن جديرا بمرتبة الشاعر المطبوع الذي يُحتجّ بشعره على قضايا اللسان. فالعالم بالشعر يجعل من الشعر مرآة عاكسة لفصاحة اللفظ وإلا كان الشاعر في نظره مقصِّراً، شأنه في ذلك شأن النَّحويّ في احترازه من الخطإ واللَّحن مما يدل على أنّ كلام العلماء بالشعر على الشاعر الأول والشاعر الآخِر أو الخاتم محكوم بأصل بارز من الأصول المحدِّدة لنظرية المعنى عند العرب - مما توقفنا عنده في القسم الأول من هذا البحث - وهو الأصل اللّغويّ التّقعيديّ إذ في إطار ذلك الأصل كان تلميع صورة الشاعر البدويّ الحُجَّة الذي لا يفارق لفظُه أساليب العرب الفصيحة. كما كانت إدانة الشاعر المولَّد الذي لا علم له باللغة. فقد سئل الأصمعي عن مروان بن أبي حفصة فقال: "كان مولَّداً ولم يكن له علم باللغة"[1] فالعلم باللغة مقياس لجودة الشاعرية وذلك في إطار قراءة معيارية للإبداع.

بذا نكون قد نظرنا في الأوّليّة على صعيدها الزّمني العامّ ووقفنا عند صورتيْن: صورة للشاعر الأوّل و صورة للشاعر الآخِر. فاتّضح لنا الفهم الزمني الدّائري للإبداع، وهو فهمٌ سيُشكّل سببًا رئيسيًا في إذكاء التّجاذب بين المُصِرِّين على غلق دائرة الإبداع - وأوّلهم العلماء بالشّعر الذين ستتبعهم طائفة من النّقاد سيحاكِمون بضراوة كلّ شاعر خارج عن الدّائرة الإبداعيّة المرسومة سلفًا - وبين من سمحوا لأنفسهم بهامشٍ من الحرّية حاولوا فيه مخالفة طريقة الأوائل فرُمُوا بالإحداث والتّوليد حتّى استحالت صفة «محدث» أو «مولَّد»[2] شُنعةً وشنارًا.

2 ـ الصّعيد الخاصّ للأوليّة:

عَنَيْنا بالصّعيد العامّ للأوّليّة التّراتب الزّمنيّ للشّعراء أوائلَ وأواخرَ، أمّا الصّعيد الخاصّ فنريد به أوّليّة على مستوى القول لا الزّمن، انطلاقا من بعض آراء العلماء نسوقها تمثيلاً لا حَصْرًا:

---

(1) المزرباني: الموشح ص 316

(2) نفسه ص 282: «أخبرنا ابن دريد قال: أخبرنا أبو حاتم قال: رأيت الأصمعي طعن في الأقيشر، وقال: ذاك مولّد، ولم يلتفت إلى شعره» ويُروى أنّ الأصمعي سُئل عن مروان بن أبي حفصة فقال: «كان مولّدًا ولم يكن له علم باللّغة» (الموشّح ص 316).

المصدر	العالم بالشعر	الحكـــم
طبقات فحول الشّعراء لابن سلاّم الجمحي ج 01 ص 39	ابـن سـلاّم الجمحي	"وكان أوّل من قصَّدَ القصائد وذكر الوقائع، المهلهل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب وائل قتلتْه بنو شيبان"
نفسه ج 01 ص 55	نفسه	"ولكنّه (= امرأ القيس) سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب، واتّبعه فيها الشّعراء: استيقاف صحبه والتّبكاء في الدّيار ورقّة النّسيب وقرب المأخذ، وشبّه النّساء بالظّباء والبَيض و شبّه الخيل بالعقبان والعصيّ وقيّد الأوابد وأجاد في التشبيه وفصل بين النّسيب و بين المعنى" .
نفسه ج01 ص 67	نفسه	"أخبرني المسيّب بن سعيد عن هشام بن القاسم مولى بني غُبَرَ وقد رأيته، وكان من علية أهل البصرة، و كان يصلّي على جنائز بني غُبَرَ - قال: أوّل من سأل بشعره الأعشى" .
الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ج09 ص 106	أبو عبيدة	"قال أبو عبيدة: من قدّم الأعشى يحتجّ بكثرة طواله الجياد وتصرّفه في المديح والهجاء وسائر فنون الشّعر، وليس ذلك لغيره، ويقال: هو أوّل من سأل بشعره فكانت العرب تسمّيه صنّاجة العرب"
الموشّح للمرزباني ص 94	ابن الأعرابيّ	"أخبرني محمّد بن عبد الله، قال: أخبرنا أحمد بن يحي ثعلب، عن ابن الأعرابيّ، قال: المهلهل مأخوذ من الهلهلة، وهي رقّة نسج الثّوب والمهلهِل المرقِّق للشعر، وإنّما سُمّي مهلهلاً لأنّه أوّل من رقّق الشعر وتجنّب الكلام الغريب الوحشيّ»
نفسه ص 98	أبو عمرو بن العلاء	أخبرنا ابن دريد، قال أخبرنا أبو حاتم، قال: حدّثني الأصمعي قال: قال أبو عمرو: المتلمّس أوّل من حثّ على البخل»

يتّضح ممّا تقدّم أنّ من الشعراء من يكون «أوّل» في إيجاد معنًى ما أو غرضٍ أو خاصيّة فنّية تتّصل بالقصيدة في لفظها ومعناها، وكأنّ تلك الظّواهر القوليّة التي استقرّت في نسيج القصيدة القديمة لم يكن ليقدَّر لها الظّهور لو لم يتصدّ لها مَنْ تصدَّى من الشعراء أمثال المهلهل وامرئ القيس والأعشى والمتلمّس. بذا يكون الشاعر حائزًا أو مالكًا أوّلَ للمعنى أو الغرض أو التّشبيه وهي ملكيّة لا يمكن أن ينازعه فيها إلاّ من يُضاهيه شاعريّةً وقدرةً. إنّ تلك الحيازة أو الملكيّة قد ترجع إلى الشُّهرة. فمتى سار بشعر الشاعر الرّكبان وتمثّل بأبياته النّاس شُرِّعتْ ملكيّتُه للمعنى وقد بات يُعرف بالشاعر ويُعرف الشاعر به. فمهلهل ارتبطت أوليّته بثلاثة جوانب: أوّلها تطويل القصيدة فهو «أوّل من رُويت عنه كلمة تبلغ ثلاثين بيتًا»[1] و ثانيها ذكر الوقائع وأشهرها مقتل أخيه (كليْب) الذي ثارت بسببه الحرب بين بكر و تغلب آمادًا طوالاً. فكان ذلك الرُّزْءُ سببا أهاج في نفس الشاعر رثاءً ينضحُ ألمًا ولَوْعة[2] و ثالث الجوانب ترقيق الشعر تأسيسًا لنهج السّهولة في الشعر العربي[3]. أمّا أوّلية امرىء القيس فتتجلّى على مستوى القصيدة ضمن ثلاثة أصعدة: القسم الطللي، و اللّفظ، و المعنى. فعلى صعيد القسم الطّللي تتجلّى الأوّلية على مستوى ضبط الأجزاء (استيقاف الصّحب/ التّبكاء على الدّيار) وعلى مستوى التمييز بين النّسيب ووصف النّاقة أو الفرس أو الصّيد أو المآثر ممّا عناه ابن سلام بقوله «و فصل بين النّسيب وبين المعنى»[4] أمّا على صعيد اللّفظ فقد سبق امرؤ القيس إلى تلطيف الكلام في النّسيب وتليينه مراعاةً لطبيعة الغرض، بالإضافة إلى التّشابيه التي عُدّت «جيادًا» وقلّ مِن اللاّحقين من بلغ شأوها إلاّ بعضٌ ممّن شهد له العلماء كذي الرّمة وبشّار. وتجلّت أوّلية امرئ القيس على صعيد المعنى من خلال سبْقه إلى تكريس نهج الوضوح ضماناً لقرب المأخذ ووضوح المقصد وتنكّباً عن كل تعمية و غموض. إنّ هذه الخصائص ستمثّل

(1) محمّد حسن درويش: تاريخ الأدب العربي في الجاهليّة وصدر الإسلام ص 99
(2) نفسه
(3) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 174: يروي ابن رشيق عن بعض العلماء (في أشعرِ ثلاثة): «وقال قوم: بل الثلاثة مهلهل وابن أبي ربيعة وعبّاس بن الأحنف، وهذا قولُ من يُؤثِرُ الأنفة وسهولة الكلام، والقدرة على الصّنعة والتّجويد في فنّ واحد» فإيثار الأنفة يراد به التّرفع عن التكّسب بالمدح.
(4) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 55: هامش (05): ويضيف المحقّق فكرة ذات مساس مباشر بما نحن فيه: «هذا على أنّي أرى أكثر هذه الفضائل، وإن كانت بيّنة في شعر امرئ القيس، لايُتاح إثبات سبقه إليها لما ضاع من قديم شعر العرب، ولأنّها ليست من الخفاء بالموضع الذي يدلّ عليه هذا الوصف المفرط بابتداعه لها واتّباع الشعراء له فيها»

أركانًا ثابتة يُقيمُ عليها المقصِّد قصيده[1] ضمن اتّباعه لمسلك الإبداع/ النّموذج. و تتّضح الأولية بالنّسبة إلى الأعشى، على صعيد غرض (المدح) باعتباره أوّل من سأل بشعره وانتجع به أقاصي البلاد. صحيحٌ أنّ غيره من الشعراء سبقه إلى المدح «ولكنّ أحدًا منهم لم يحرص على الاستعطاء وطلب النّوال كما حرص الأعشى فقد طاف في أطراف الجزيرة العربيّة يمدح السادة والأمراء، ذاكرًا ما يُفيضون عليه من الإبل والجياد والإماء وصحاف الفضّة وثياب الخزّ والدّيباج منوّها في أثناء ذلك بسؤاله لهم غير مُبْق على شيء من نفسه»[2]. إنّ الحرص على الاستعطاء جعل شاعرًا جوّالاً كالأعشى يتبذّل «في السّؤال تبذّلا لم يُعرف في عصره»[3]، فافتقر في شعره إلى الأنفة[4] بل لعلّ طول اختلاطه بالحضر هو الذي نمّى فيه النّزوع إلى هذا اللّون من الإبداع الذي خالف فيه الشعراء أصحاب الأنفة الذين ترفّعوا في مدائحهم أو أبوا التّكسّب وذلّ السّؤال[5]. إن مايعنينا من تكسّب الأعشى ليس العلاقة الجدليّة في شعره بين القيمتيْن الماليّة والجماليّة وإنّما صورته شاعرًا مدّاحًا يأتي ـ وفق مفهوم الأوّلية ـ على رأس اتجاه رئيسي في الشعر العربي هو اتجاه التّكسّب بالمدح الذي سيتنافس فيه كبار الشعراء في العصور اللاحقة بتشجيع ماليّ لا محدود من أرباب السّياسة.

كما يلفت انتباهنا ضربٌ آخر من الأوّليّة موصول بشاعر جاهليّ هو المتلمّس[6] فقد قال فيه أبو عمرو بن العلاء إنّه «أوّل من حثّ على البخل» ويُعتبر ذلك سابقةً خطيرةً تُثير كلّ روحٍ محافظة: «قيل ولما بلغ حاتمًا قول المتلمّس: (الوافر):

وأَعلَـمُ عِلْـمَ صِـدْقٍ غَيْـرَ ظَـنٍّ   لَتَقْـوى اللهِ مِـنْ خَيْـرِ العَتَـادِ
وحِفْـظُ المـالِ أيْسَـرُ مِـنْ بُغَـاه   وسَيْـرٍ فـي البـلادِ بغَيْـرِ زادِ

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 20–21
(2) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي ص 348
(3) نفسه ص 350
(4) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 174. وراجع: محمّد حسن درويش: تاريخ الأدب العربي في الجاهليّة وصدر الإسلام ص 128: «وقد شاع المدحُ عندما ابتذل الشعر واحترفه الشعراء للكسب والارتزاق ومن أوائل المدّاحين زهير والنّابغة والاعشى إلا أن الأوّل تكسّب بمدحه في ترفّع، والأعشى تنزّل وأسفَّ فجمع إلى مدح الملوك مدح السّوقة، والنّابغة كان بيْن بيْن»
(5) ابن رشيق: العمدة ج 1 ص 139.
(6) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 155–156 وانظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 112

وإصْــلاحُ القليــلِ يــزيــدُ فيــه ولا يَبْقَــى الكَثيــرُ مــع الفســادِ

قال: قطع الله لسانه! يحمل النّاس على البُخل، ألا قال (الطّويل):

لا الجودُ يُفني المالَ قبل فَنائِه ولا البُخلُ في مالِ الشَّحيح يزيدُ
فــلا تلتمــسْ مــالاً بعيــشٍ مقتّــرٍ لكــلّ غــدٍ رزقٌ يعــودُ جَـديـدُ»[1]

إن في الحثّ على (البخل) خروجًا سافرًا عن منظومةٍ من القيم ثابتة. أبرزُ مكوّناتها قيمةُ الكرم الذي يحتفي به العربيّ على صعيديْ العقليّة والسّلوك. فلمعنى الكرم حضوره الجليل لا في شعر الأوائل من الجاهليّين فحسب بل هو حاضر كذلك «في الثقافة العربيّة وفي الضمير الجمعي العربي»[2]. إنّ العالم بالشعر إذ يحرص على إظهار المتلمّس «شاذًا» باعتباره أوّل من حثّ على البخل فهو يُدين ضمنيًا كلّ شاعرٍ ينشيء معنًى يخرج به عن القيم البدويّة و من تلك القيم (قيمة الكرم). إنّ «موقف شعراء الكرم من المال إنّما هو موقف بدويّ مستمدّ من القيم البدويّة التي سادت خلال عموم الجاهليّة ثمّ تواصلت خلال معظم القرن الأوّل بالخصوص، وهو موقف يربط «البقاء» و«الخلود» بالبذل ولا يقول بالادّخار والكنز والتّثمير بل يمتدح السّلوك المستهين بالمال»[3]. إنّ العالم بالشعر لا يسلّط رقابته على اللّفظ فقط بل يسلّطها أيضا على المعنى، فالشاعر عنده هو من تكون معانيه صدًى لبداوته وليس الكرم إلاّ رجْعًا لذلك الصّدى، أمّا البخل فهو تحيّف عن الأصل والطّبع، ودليل على «فكرة الحرص على جمع المال والسّعي فيه وإمساكه والضنّ به»[4] ممّا له صلة وثقى بـ«موقف شعراء القرى والحواضر وشعراء التّكسّب وهو الموقف النّاشيء في أخريات الجاهليّة والذي تكامل في الإسلام وتمثّلت أبرز مبرّراته في أنّ الغنى سبب الوجاهة والمكانة الاجتماعية وأن الفقر يقعد بصاحبه عن أن ينال المعالي ويقصّر يده عن أن يفعل الخير فيعرف به: وهي مبرّرات موقف الحضر أو الذين استقطبتهم الحواضر المواكب لازدهار الاقتصاد التّجاري وارتفاع شأن المال»[5]. يقف العالم بالشعر إذن في وجه رياح التّحوّل العاتية ويرفض المعنى الجديد الخارج عن منظومة القيم الثّابتة

(1) ابن عبد ربّه: العقد الفريد ج 03 ص 134
(2) مبروك المناعي، الشعر والمال ص 291
(3) نفسه ص ص 718-719
(4) نفسه ص 719
(5) نفسه

لأنّه يدافع عن نموذج من المبدعين لم تكدّر أشعارهم شوائب التّغيير. فكما كان حريصًا على بداوة اللّفظ لكي يكون شعر الشاعر حُجَّةً، حرص أيضا على بداوة المعنى لكي يكون صوتُ الشاعر صدًى لغيره من البدو المطبوعين من الشعراء. أمّا فيما يتّصل بالأوّليّة في ذاتها فإن اعتبار المتلمّس أوّل من حثّ على البخل يُعدّ حُكما مرتبطًا بالمدوّنة المتوفّرة بين أيدي العلماء، وليس مرتبطا بالشعر الجاهلي برمّته فيكون بذلك وصف الشاعر بأنّه (أوّل) أقرب إلى الاجتهاد النّقدي منه إلى الحكم الزّمني الدّقيق.

تُفضي بنا قضيّة الأوّلية على صعيد القول إلى سؤال (مَنِ الأولى بهذا اللّفظ أو ذاك المعنى ؟) وهو ما يقف بنا على قضيّة الملكيّة الأدبيّة أو السّرقة. فكأنّ القول يقع تحت الحيازة شأنه شأن الأرض يحوزها من يطلبها فيصبح مالكَها[1] فيكون له قصبُ السّبق: «لأنّ حُكم النّقاد للشّعر العلماء به قد مضى بأنّ الشاعريْن إذا تعاورا معنًى ولفظًا أو جمعاهما أن يُجعل السّبقُ لأقدمهما سنّا وأوّلهما موتًا ويُنسب الأخذ إلى المتأخّر»[2]. إنّ سؤال (أوّل من قال؟) يتنزّل ضمن خطّة القارىء في ترتيب المتعاقبين على القول وفق مقياس زمنيّ، وهي خطّة محكومة بمدوّنة محدودة المادّة الشّعريّة لا تبيح إطلاق الأحكام بأوليّة هذا أو ذاك. لأن هذه الطّريقة في فهم العلاقة بين الشاعر وشعره وبين أشعار الشعراء تختزل الظاهرة الإبداعيّة في فرد أو أفراد، ولمّا كانت اللّغة مؤسّسة بشريّة تجري أحداثها التّواصليّة بين أفراد مجموعة لغويّة كان الإبداع باللّغة ينطلق من القاعدة نفسها لأنّ الحدث الشعري هو في جوهره حدث لغوي يتمّ ضمن مشهد تواصلّي غير موقوف على فرد يبدع بطريقة فجئية هذا اللّفظ أو هذا المعنى أو هذه الظّاهرة الشّعرية. إنّ الإبداع باللّغة ينشأ بالتّراكم وعبر أحقاب ليحقّق طفرات بارزة يبلغ فيها قمّة النّضج الذي يرتبط ببعض المبدعين ممّن تمثّلوا الموروث - وإن طواه النّسيان - وأغنوا ذلك الموروث

---

(1) وقد تكون الحيازة افتكاكا فكما تفتكّ الأرض من مالكها الشرعيّ يُفتك القول: «... قال ذو الرّمة يومًا: لقد قلت أبياتًا إن لها لعروَضًا، وإنّ لها لمرادًا ومعنى بعيدًا، قال الفرزدق: وما قُلتَ ؟ قال: قلتُ (الطّويل):

أحيــن أعــاذتْ بــي تميــمٌ نســاءَهــا ... وجُرِّدْتُ تجريدَ اليمانِي من الغِمدِ
ومــدّتْ بضَبْعَــيَّ الــرّبــابُ ومــالــكٌ ... وعمرو وشالتْ من ورائي بنُو سعدِ
ومِــــنْ آل يَــرْبُــــوع زُهــاءٌ كــأنَّــهُ ... زُهـا اللّيـلِ محمـودُ النّكـايـةِ والـرّفْـدِ

فقال له الفرزدق: لا تعودنّ فيها، فأنا أحقّ بها منك ! قال: واللّه لَا أعود فيها ولا أنشدُها أبدًا إلاّ لك.»
راجع: ابن سلام: الطبقات ج 02 ص 554-555.

(2) الصولي: أخبار أبي تمّام ص 100

بتجاربهم فكانوا أوائل بالنّسبة إلى من تأخّرعنهم، متأخِّرين بالنّسبة إلى من سبقهم لأن الله «جعل كل قديم حديثًا في عصره»[1].

فلو أراد العلماء بالشعر أن يفهموا الظّاهرة الشّعرية فهما تاريخيّا لما وظّفوا الأوليّة لمحاصرة كلّ إبداع متأخِّر ولما تبعهم النّقاد في توظيف السّرقة لإعدام كلّ جديد في المهد مثلما صنع الآمدي (ت 370 هـ) بشعر أبي تمّام. لو كان ذلك لما اضطُرّ الشاعر إلى أن يبدع إبداع تقليد إرضاءً لعلماء محافظين ونقّاد متعصّبين للنّموذج البدويّ، وإلى أن يبدع إبداع تجديد إرضاءً لذوقه وأذواق أهل زمانه من العرب وغير العرب.

وقفنا إذن عند ضربيْن من الأوّليّة: أوّليّة على صعيد عام، وأوّليّة على صعيد خاصّ. فتجلت لنا من خلال الصعيد الأول علاقة غير مباشرة للأوّليّة بالزوج لفظ/ معنى، ومن خلال الصعيد الثاني علاقة مباشرة للأوّليّة بذات الزوج.

□ العلاقة غير المباشرة:

تعود صفة "غير المباشرة" إلى أنّ العلماء بالشعر تكلّموا على الشاعر من خلال شعره. فربطوا بين الأولية الزمنية وبين فصاحة اللفظ الشِّعري. فكلما تقدّم عهد الشاعر كان شعره أقرب من منبع الفصاحة وبمنأى عن العيّ واللحن والعجمة. فالشاعر الأول أو المنتمي إلى الأوائل عادة ما يكون أعرابيّاً مطبوعا حُجَّة . لذلك لم يتردد العلماء والرواة في تثمين الطراز البدوي لفظا ومعنى لدى شعراء متأخّرين اعتبروهم خواتيم الإبداع الشعري النموذجي مثل ذي الرمة الذي نوّه الأصمعي بالقيمة اللغويّة لشعره: "ذو الرمة حُجَّة لأنه بدويّ"[2]، ومثل الرَّمَّاح الذي جمع إلى محاسن المحدثين "اقتدار الأعراب وفصاحتهم" على حد عبارة ابن المعتز[3]، ومثل بشَّار الذي كان شعره عند العلماء مرآة عاكسة لصفاء اللفظ والنبرة الأعرابية التي لا يقدر عليها إلا فحول الأوائل. يُصرُّ العالم بالشعر إذن على أن يرى في الشِّعر النموذج تطبيقاً لفصاحة اللفظ وتجسيماً لنقائه من شوب اللحن وكدر التّوليد. وقد سبق أن أشرنا إلى أن أصواتا تتعايش بداخل العالم

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 10

(2) المرزباني: الموشح ص 225

(3) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 108

بالشعر: صوت النحوي البصير بقواعد اللسان وصوت الرَّاوية المطَّلع على الأخبار والأيَّام وصوت الناقد ذي الحسّ الأدبي المرهَف. لكن الملاحَظ في هذا المقام هو هيمنة صوت النّحوي الذي يعتبر الشعر أداة لتوفير الحُجَّة اللغوية الداعمة للاستعمال الصحيح للفظ كلمة وتركيباً. فالعالم بالشعر يصدر، في تقويم الشعر تقويما معياريًا يكاد من خلاله أن يختزله في قيمته اللغوية، عن مرجعيّة نحويّة أرسى دعائمها سيبويه وصْفًا وتقعيدًا فباتت أصلا مهما من الأصول الفاعلة في توجيه كلام العالم بالشعر على اللفظ والمعنى باعتبار أن الإبانة عن المعنى موقوفة على سلامة اللفظ. وهذه مرتبطة ضرورة بالفصاحة التي لا تكون في متناول غير الأعرابي البدويّ الذي لا يطلب الألفاظ والمعاني ولا يتعبَّد لها لأنه إذا أرادها أسلستْ له قيادها وتدافعت إليه تدافعا صحَّةَ طبع وجودةَ قريحة.

□ العلاقة المباشرة:

تعود صفة "المباشرة" إلى أن العلماء بالشعر تكلَّموا على الشعر من خلال الشاعر فاتضح أن الأوّليّة على صعيد خاص مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالزوج لفظ/ معنى لذلك وجدت مظاهر للأولية متعلقة باللفظ وأخرى متعلقة بالمعنى:

* المظاهر المتعلّقة باللّفظ: ويمكن اختصارها من زوايا ثلاث: بنية القصيدة واللفظ من جهة المعجم واللفظ من جهة المجاز:

ـ بنية القصيدة: فمن حيث الكمّ ذكر العلماء أن أوّل من قصّد القصائد وطوّلها حتى ثلاثين بيتا هو المهلهل، أما من حيث الكيف فذكروا أن امرأ القيس أول من ضبط أجزاء القصيدة وميّز قسم النسيب عن سواه.

ـ اللفظ من جهة المعجم: ذكر العلماء أيضا أن أوّل من استبعد اللفظ الغريب الوحشيّ هو المهلهل الذي هلهل الشعر ورقّقه وكأنّ امرأ القيس تبعه فلطّف اللفظ في النسيب ورقّقه مراعاة لطبيعة الغرض.

ـ اللفظ من جهة المجاز: فامرؤ القيس عندهم أول من أجاد التشبيه لذلك رسخت تشابيهه في ذاكرة الشعراء الذين لم يدَّخروا جهداً في محاكاة صوره المجازية كما في تشبيه شيئيْن بشيئيْن أملاً في العروج إلى ذُرى الجودة.

* المظاهر المتعلّقة بالمعنى: فمنها ما يتصل بأصل عامّ يحكم كلام القدماء على المعنى وهو "قُرْب المأخذ" مما له علاقة بالمعنى الواضح القريب من فهم المتقبّل، وهو

ما يدل على اعتداد ظاهر بجانب الفهم الذي ركّزنا عليه في القسم الأول من هذا العمل ضمن كلامنا على نظرية الفهم عند العرب بدْءا بنشأتها مع أوائل المفسّرين إلى نضجها منهجيّا من خلال الخطاب اللغوي مع سيبويه ومن خلال الخطاب الفقهي مع الإمام الشافعي. أما المظاهر الأخرى فلا تعدو إشارات العلماء إلى سبْق هذا الشاعر أو ذاك إلى هذا الغرض أو غيره كسبق المهلهل إلى ذكر الوقائع وسبق الأعشى إلى السؤال بشعره والمتلمّس إلى الحثّ على البخل. ولكن ما يلفت انتباهنا ليس الكلام على الأسبقية لأنه تبين لنا أن الإبداع الشعري محكوم بقانون التراكم والطفرة وهذا لا يعود الفضل في حدوثه إلى فرد بعينه. فما يسترعي الانتباه هو هذه الرقابة القيميّة التي يفرضها العالم بالشعر على المعنى. فمنظومة القيم البدوية تحجّر على الشاعر أن يتذلّل ويفقد أنفته كما تحجّر عليه أن يحث على البخل باعتباره خروجا سافرا عن تلك المنظومة التي تقوم في جانب بارز منها على الكرم. هكذا نلاحظ أنّ العالم بالشعر لا يكتفي بتسليط رقابة لغوية على اللفظ من خلال إلحاحه الدؤوب على الشاعر الحُجَّة وإدانته لشعر أي شاعر لا علم له باللغة، بل يسلّط على المعنى نوعا من الرقابة القِيميّة. فالشاعر الحاذق من كانت معانيه صدًى للقيم البدوية مثل الأنفة والكرم وغيرهما من قيم الفتوة كالشّجاعة والفروسية والنّسب الصّريح... وسائر عناصر المنظومة القِيميّة الإيجابية عند العرب.

هكذا يتشكّل الزوج لفظ/ معنى من خلال كلام العلماء بالشعر، وفق معايير لسانية أفاض فيها القولَ سيبويه وأخرى دلاليّة. وهي معايير شبه ثابتة مما يؤذن بأن العالم بالشعر سيضيّق الخناق على كل شاعر يُخلُّ بتلك المعايير أو تسوِّل له نفسه بتجاوزها. ولم تفتنا الإشارة من خلال ما تقدم عن الأوّليّة على صعيد القول لفظا ومعنى إلى أنَّ مسألة الأولية ترتبط بسؤال (من الأولى بهذا القول؟) مما له صلة بقضية الملكية الأدبية ومشكل السّرقات الشعرية. لكن يبدو، في هذه المرحلة من التشكّل، أن المقياس الزمني هو الحاسم فالأقدم سنّا والأوّل مَوْتا هو صاحب السبق لذلك يُنسَب الأخذ إلى المتأخِّر في الزمان مهما جوَّد وأحسن.

II ـ مسألة النّشأة:

لئن عرضنا لكلام العلماء بالشعر على اللفظ والمعنى من خلال طرحهم لمسألة الأولية في بعديْها العامّ والخاصّ بالتّركيز على الانتماء الزّمني، فإننا نروم فيما سيأتي أن نعرض لكلامهم على اللّفظ والمعنى من خلال طرحهم لمسألة النشأة بالتّركيز على الانتماء الجغرافي والاجتماعي في إطار الوعي بأهمية الصلة القائمة بين الآثار الأدبية عموما والمنابع التي تصدر عنها[1] مما يشرّع للكلام على الأدبية ـ والشّعرية تحديداً ـ من خارج النص[2] وقد قادنا النظر في أقوال العلماء إلى التوقّف عند ثلاثة عوامل خارجيّة من شأنها أن تسلّط الضّوء على الزوج لفظ/ معنى. وهي المكان والعِرْق واللّون:

1 ـ المكان:

إنّ الفنّ عمومًا والشّعر على وجه الخصوص «منفعل بانفعال الإنسان بالبيئة الطبيعيّة من حوله وبالبيئة الاجتماعية التي يتحرّك في بوتقتها متأثّر بكلّ ما يطبع هذه البيئة أو تلك من سماتٍ ومميّزات»[3] لذلك فإنّ للمكان الذي ينشأ فيه الشّاعر أثره في مَا يقول من أشعار. وهو أثر يتّخذ صيغة الحوار الجدليّ الدّائم «بين ذات الفنّان وموضوعه الخارجيّ سواء أكان هذا الموضوع متّصلاً بالبيئة الطبيعيّة أم بغيرها من البيئات المحيطة»[4] وقد كان العلماء بالشّعر على وعي تام بجدليّة العلاقة بين الشاعر وفنّه من ناحية ومكان نشأته من ناحية أخرى مثلما يتّضح ذلك من النّماذج التّالية:

---

(1) راجع عن "جمالية النشأة" حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية ص 56 وما بعدها
(2) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي تونس دار سراس للنشر 1985 ص 54 وما بعدها
(3) ميشال عاصي: الشّعر والبيئة في الأندلس ص 08
(4) نفسه ص 09

المصدر	العالم بالشعر	الحُكم
جمهرة أشعار العرب للقرشي ص 80	أبو عبيدة	«قال أبو عبيدة: أشعر النّاس أهل الوبر خاصّة، وهم امرؤ القيس وزهير والنابغة، فإن قال قائل: إنّ امرأ القيس ليس من أهل نجد فلعمري! إنّ هذه الدّيار التي ذكرها في شعره ديار بني أسد بن خزيمة».
نفسه ص 81	المفضّل الضَّبِّي	«هؤلاء فحول شعراء أهل نجد الذين ذمّوا ومدحوا وذهبوا في الشِّعر كلّ مذهب، فأمّا أهل الحجاز فإنّهم الغالب عليهم الغَزَل»
طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي ج01 ص 140	ابن سلاّم الجمحي	«وعديّ بن زيد كان يسكن الحيرة ويُراكنُ الرّيف، فَلاَنَ لسانه وسهلَ منطقه فحُمل عليه شيء كثير، وتخليصه شديد. واضطرب فيه خلف الأحمر وخلّط فيه المفضّل فأكثر».
الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ج 04 ص 141	أبو عبيدة	«قال أبو عبيدة: وأجمعت العرب على أنّ حسّان أشعرُ أهل المدر. أخبرنا بذلك أيضا أحمد بن عبد العزيز الجوهري. قال حدّثنا عمر بن شبّة عن أبي عبيدة قال: اتّفقت العرب على أنَّ أشعر أهل المدر أهل يثرب ثم عبد القيس ثم ثقيف، وعلى أنَّ أشعر أهل يثرب حسّان بن ثابت».
الموشّح للمرزباني ص 92	المفضّل الضّبي	«وروى أحمد بن أبي طاهر عن الطّوسي عن إسماعيل ابن أبي عُبيد الله عن أبي عمرو الشّيباني عن المفضّل، قال: كانت الوفود تفِدُ على الملوك بالحيرة فكان عدي ابن زيد يسمع لغاتهم فيدخلها في شعره».

نفسه ص 93	الأصمعي	«حدّثني عبد الله بن جعفر قال: حدّثنا محمد بن يزيد النّحوي، عن التّوزي عن الأصمعي قال: عديّ بن زيد وأبو دواد الإيّادي لاتُروى أشعارهما لأنّ ألفاظهما ليست بنجديّة».
نفسه ص 235 ـ 236	الأصمعي	«أخبرني محمد بن العبّاس قال: حدّثنا محمد بن يزيد النّحوي قال: حدّثنا عبد الله بن محمّد التّوزي قال: سمعتُ الأصمعي يقول: ماأقلّ ماتقول العرب الفصحاء: فلانة زوجة فلان إنما يقولون زوج فلان فقال له السّدري: أليس قد قال ذو الرّمة (الطّويل): أَذَا زَوْجَةٌ بالمِصْرِ أمْ ذَا خُصُومَةٌ أَرَاكَ لَهَا بِالبَصْرَةِ العَامَ ثَاوِيَا فقال: إنّ ذا الرّمة قد أكل البقْل والمملوح في حوانيت البقّالين حتّى بَشَم».

يضع العالم بالشِّعر في اعتباره عامل المكان مُحدِّدا فعَّالاً للشَّاعريّة المنشودة. لذلك يتناول المكان من خلال فضاءيْن نقيضيْن: البادية والحاضرة:

أ/ **فضاء البادية**: يُشار إلى سكّان البادية بأهل الوبر «وَهو مِن وَبر الإبل لأنّ بيوتهم يتَّخِذونَها منه»[1] وقد اعتبر أبو عبيدة أنّ «أشعر النّاس أهل الوبر خاصّة» وذكر امرأ القيس وزهيرًا والنّابغة. كما ربط المفضّل فحول الشعراء «بنَجْد» الإقليم الواقع في وسط الجزيرة العربيّة «وهو من أشهر أقاليمها وأكثرها اتّساعًا»[2] ففي شمال «نَجْد» حيث صحراء النّفود الواسعة[3] تسكن قبائل منها «مزينة» التي منها زهير، وذبيان التي منها النابغة، و في

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 15ص 198

(2) محمد زغلول سلاّم: مدخل إلى الشعر الجاهليّ: دراسة في البيئة والشّعر، الاسكندريّة منشأة المعارف 1990 ص 14.

(3) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي ص 19

وسط «نَجْد» تسكن قبيلة كندة التي منها آمرؤ القيس[1]. هكذا يعتبر العالم بالشعر أنّ بادية «نَجْد» هي الإطار الحاضن للشّعراء الفحول البذْو الأقْحاح ممّن لم تُكدِّر ألسنتهم رطاناتُ أهلِ الحضر. لذلك اعتبر الأصمعي شعرًا كشعر عديّ بن زيد أو أبي دواد الإيّادي غير جدير بالروّاية لأنّه أبعد ما يكون عن «الألفاظ النّجديّة» في إشارة إلى الألفاظ الفصيحة الخالية من كلّ عُجْمة ولَحْن. هكذا يصبح المكان الموصول بفضاء البادية رمزًا للشّاعر الفصيح صاحب اللّفظ النقيّ المؤهَّل بحكم بداوته لقول الشّعر النّموذج والتّصرف في المعاني وهو ماعناه المفضّل بقوله «ذمّوا ومدحوا وذهبوا في الشعر كلّ مذهب» في إشارة إلى عدم الاقتصار على بعض الأغراض دون بعض أو على غرض دون سواه، قوّةَ عارضة وسعةَ اقتدار. إن الشّاعر المحدث الذي يحظى بالنّشأة في البادية، تتاحُ له فصاحة البدو، ومن ثمّ يُمكنه أن يرضي بنقاء لفظه علماء ولغويّين شدادًا لايرْوون إلاّ الفصيح المطبوع. ألم يمتدح الأصمعي بشاراً رغم تأخّره ؟![2]. صنع الأصمعي ذلك لأنّ بشاراً شاعر مطبوع نقيُّ اللّفظ فضلاً عن كونه أستاذ المحدثين: «قلتُ لبشّار: ليس لأحدٍ من شعراء العرب شعرٌ إلاّ وقد قال فيه شيئًا استنكرتْه العرب من ألفاظهم وشُكّ فيه، وإنّه ليس في شعرك ما يُشَكُّ فيه، قال: ومن أين يأتيني الخطأ! وُلدتُ هاهنا ونشأت في حجور ثمانين شيخًا من فصحاء بني عُقيل مافيهم أحد يعرف كلمةً من الخطإ. وإن دخلتُ إلى نسائهم فنساؤهم أفصحُ منهم، وأيفعتُ فأبديتُ إلى أن أدركتُ. فمن أين يأتيني الخطأ؟»[3]. هكذا يكون لفضاء البادية الأثر الكبير في تشكّل الشاعريّة على نحويضمن للشاعر القول على الطّراز الذي يُرضي العالم بالشعر[4] لأنّ الشِّعر الذي يتعاوره العلماء الرواة واللّغويّون هو الذي يُكتَب له السَّيرُ والرّواج[5].

---

(1) محمّد زغلول سلاّم: مدخل إلى الشعر الجاهلي ص 50–51

(2) المرزباني: الموشح ص 317

(3) الأصفهاني: الأغاني ج 03 ص 144

(4) حاور خلف الأحمر وخلف بن أبي عمرو بن العلاء بشّارا حول قصيدة قالها في سلم بن قتيبة فقالا له: «بلغنا أنّك أكثرت فيها من الغريب، فقال: نعم، بلغني أن سلما يتباصر بالغريب فأحببت أن أورد عليه مالا يعرفه، قالا: فأنشدناها فأنشدهما (الخفيف):

بكّـرا صـاحبـيَّ قبـلَ الهجيـرِ　　إنَّ ذاكَ النَّجـاحَ فـي التَّبْكيـرِ

حتّى فرغ منها فقال له خلف: لو قلت يا أبا معاذ مكان «إنّ ذاك النّجاح»: «بكّرا فالنّجاح في التبكير» كان أحسن. فقال بشّار: بنيتها أعرابيّةً وحشيّةً فقلتُ: «إن ذاك النّجاح» كما يقول الأعراب البدويّون ولو قلتُ: «بكّرا فالنّجاح» كان هذا من كلام المولّدين ولا يُشبه ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة». والقول على طريقة الأعراب البدويّين هو الذي يُرضي العالم بالشعر. راجع: الأصفهاني: الأغاني ج 03 ص 184.

(5) إنّ المتقبّل من غير العلماء والرواة واللّغويّين لا يشترط ضرورة الطّراز البدوي بل قد ينفر منه مثلما صنع الخليفة =

ب/ **فضاء الحاضرة**: يُشار إلى سكّان الحاضرة بأهل المدر وهو «قِطَعُ الطِّين اليابس، وقيل الطّين العِلْك الذي لا رَمْل فيه (. . .) وقول عامر للنّبي ﷺ: لنا الوبرُ ولكم المدرُ إنّما عنى به المدن أو الحضر لأنّ مبانيها إنّما هي بالمدر، وعنى بالوبر الأخْبية لأنّ أَبْنية البادية بالوبر»[1]. وتتّضح، من خلال ما تقدّم من أحكام العلماء، طريقتان في ذكر الأماكن الحضريّة: طريقة عامّة وأخرى خاصّة.

□ الطّريقة العامّة: وتتجلّى من خلال ماذكره الأصمعي تعليقًا على خطإ ذي الرّمة في استعمال (زوجة) بدل (زوج) إذ علّل فساد لسانه بكثرة حلوله بالحاضرة دون أن يعيِّن المكان الذي أَلِفَ ذو الرّمة ارتياده مكتفيا بـ (حوانيت البقّالين) على وجه التّعميم في إشارة منه إلى مغادرة البادية ومخاطبته غير الفصحاء من البقّالين وأشباههم ممّن لا يُحسنون اللّسان العربيّ، وهو ماأثّر سلبا في لفظ ذي الرّمة. إنّ الأصمعي على قناعة بأن على الشّاعر، لكي يحافظ على أعرابيّته، أن يُلازم البادية حتّى يقيَ لفظَه داء العُجمة وأعراض اللّحن. ولمّا كان الشاعر البدويّ حريصًا في الغالب على الظّهور أمام علماء كالأصمعي وأضرابه، في مظهر الأمّي الطّاهرِ الأعرابيّةِ، تملّك ذا الرّمة الحرجِ إلى حدّ الخوف عندما تبيّن أن حمّاداً الرّاوية أدرك معرفته بالخطّ. لذلك توسّل إليه أن يكتم عليه الأمر: «. . . قرأ حمّاد الرّاوية على ذي الرّمة شعره، رآه قد ترك في الخطّ لامًا، فقال له حمّاد: وإنّك لتكتبُ؟ قال: اكتم عليّ، فإنه كان يأتي باديتنا خطّاط يُعلّمنا الحروف تخطيطًا في الرّمل في اللّيالي القُمْر فاستحسنتُها فثبتتْ في قلبي ولـم تخطَّها يدي»[2]. إن ذا الرّمة يُبرّئ ساحته ويدفع عن نفسه تهمة تعاطي الكتابة نافيًا بصيغة القطع صلته بها عازيًا الأمر إلى سرعة حفظه الحروف التي علقت بخاطره فثبتتْ بالقلب لا تريم، وهو إذ يتبرّأ من الكتابة فلأنّها أمارة من أمارات العمران والمدنيّة[3] ممّا يخدش «طهارة الأعرابيّة» و «نقاء البداوة» و «سلامة المنطق» و «فصاحة اللّسان» ومن ثمّ يكون الطّعن في أهليّة الشاعر

= المهدي عندما استنشد أنسب بيت قالته العرب فأُنشد قول امرىء القيس (الطويل):

ومَـا ذَرفَـتْ عينَـاكِ إلاّ لتَضْـرِبِـي ... بسهميْـكِ فـي أعْشـارِ قلْـبٍ مُقتَّـلِ

«فقال المهديّ: ليس هذا بشيءٍ، هذا أعرابيّ جِلف قحّ» راجع المرزباني: الموشح ص ص 199–200

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 13 ص 53

(2) المرزباني: الموشّح ص 233

(3) يقول ابن خلدون عن «الكتابة» (المقدّمة ص 463): «وقد قدّمنا أن هذا شأنها وأنّها تابعةٌ للعمران ولهذا نجدُ أكثر البدو أمّيين لايكتبون ولا يقرؤون»

للإبداع على سمْت البدو الأقحاح من الأمّيين الموهوبين الذين لا يقرؤون ولا يكتبون.

□ الطّريقة الخاصّة: وتتجلّى من خلال تعيين أماكن بعينها مثل الحجاز ويثرب تحديدًا ومثل الحيرة وهي أماكن بمثابة المقابل الضدّي «لنَجْد» رمز الفضاء البدوي الصّحراوي القاحل بما يفرضه من خشونة وغلظة هما من صفات الشاعر الأعرابيّ القحّ. فلا غرابة أن يختصّ إقليمٌ كالحجاز المعروف بآباره وعيونه وخصبه[1] بالغزل الحضري غزل اللّقاء المختلف في خصائصه عن الغزل البدوي غزل الفراق المركوز على الشكوى من الهجر والألم والصدّ، وهو اللّون الذي يميل إليه العالم بالشعر واللّغوي، ففي هذا السّياق يمكن أن نفهم إنكار المفضّل على عمر بن أبي ربيعة (ت 93 هـ) مسلكه في الغزل الذي كان فيه ابن بيئته وعصره إذ لم يلتزم قواعد الغزل البدوي: «وكان المفضّل يضع من شعر عمر في الغزل ويقول: إنّه لم يَرِقَّ كما رَقَّ الشعراء لأنّه ماشكا قطُّ من حبيبٍ هجرًا ولا تألّم لصدٍّ وأكثر أوصافه لنفسه وتشبيبه بها وأن أحبابه يجدون به أكثر ممّا يجد بهم، ويتحسّرون عليه أكثر ممّا يتحسّر عليهم»[2]. فطبيعي أن يخرج عمر عن تلك القواعد لأنه يتغزّل بآمرأة منه قريبة ليست بالضرورة نازلة أو ظاعنة لذلك لا يشكو هجرًا ولا يتألّم لصدٍّ. بل يستمرىء عمرُ في شعره وصال المرأة ولقاءها، بالإضافة إلى أن المرأة في الحاضرة غيرها في البادية ومن ثمّ تختلف المعاني بين غزل اللّقاء وغزل الفراق نظرًا للاختلاف القائم بين فضاءيْ القول الشعريّ. أمّا بالنّسبة إلى شاعريّة حسّان بن ثابت فقد روى أبو عبيدة أنّ العرب أجمعوا على أنّه أشعر أهل المدَر، لأنّه ليس بدويّا فهو ابن يثرب أبرز مدن الحجاز «وهي تقوم في وادٍ خصب تكتنفه مرتفعات يعلو بعضُها بعضا وتكثر الآبار والعيون في هذا الوادي كثرةً أتاحت له أن يصبح واحةً جميلةً تكتظ بالنّخيل والأشجار والزّروع»[3] فمثل هذه الواحة لا يمكن أن توفّر لمن ينشأ بين أحضانها صفات البدويّ الخشن الغليظ الذي يركب المخاطر والمهالك. بل إنّ اعتياد العيش في مثل هذا الفضاء الجميل قد يكون حائلاً بين المرء والقدرة على اقتحام المكاره. فلا غرابة عندما لا يشهد حسّان، وهو المتقدِّم إسلامه، معركةً من المعارك التي خاضها النّبي ﷺ بسبب جبنه وروحه الرّاكنة إلى السّلم[4]. إنّ عامل المكان جعل العلماء بالشعر يقْصرون شاعريّة

---

(1) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي ص 18

(2) المرزباني: الموشح ص 264

(3) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهليّ ص 53

(4) ابن قتيبة: الشّعر والشعراء ج 01 ص 223

حسّان على أهل المدر. إذ لو كان نشأ بالبادية وتطبّع على سلوك أهلها لأحلّوه محلاً رفيعًا بين شعراء أهل الوبر ممّن يتّصفون بالفحولة سلوكًا وشعرًا. ولئن تحدّث الأصمعي عن اللِّين الذي تسرّب إلى معاني شعر حسّان بعد إسلامه، بسبب دخول قصائده في باب «الخير»[1] فإن هناك ضربًا آخر من اللّين المتّصل بالألفاظ وقف عنده ابن سلاّم والمفضّل والأصمعي من خلال شعر عديّ بن زيد أساسًا وأبي دواد الإياديّ بدرجة ثانويّة. إنّ اللّين الذي تسرّب إلى لفظ عدي بن زيد مردّه مسكنه (بالحيرة) وهي «في الجنوب الشرقي من النّجف الحاليّة كانت تقع في منطقة خصبة يرويها نهر الفرات (...) نصَّب عليها السّاسانيّون المناذرة»[2] وقد كانت الحيرة، بحُكم موقعها في طرق القوافل، مركزًا للتّجارة مُهمّا بالإضافة إلى كونها منطقة زراعيّة ذات اعتبار لذلك عاش فيها المناذرة «معيشة يسودها غير قليل من التّرف»[3] فكانت «حياتهم أكثر استقرارًا بالقياس إلى غساسنة الشّام»[4] ممّا «جعلهم أكثر حضارة ورقيّا»[5]. ففضلاً عمّا يُتيحه السّوق التّجاري الكبير من اختلاط بين مختلف الأجناس الرّاحلة عن الحيرة أو الوافدة إليها فقد كان سكّان هذه المدينة مزيجًا من العرب وغير العرب: «وكان أكثر سُكّانها من القبائل العربيّة وكان يُجاورهم العِبَادِيُّون من النّصارى، ويظهر أنّهم كانوا أخلاطًا من العرب وغير العرب، كما كان يجاورهم الأحلاف من بعض العرب ومن النّبط: سكّان العراق من بقايا الأكديّين والآراميّين وكانوا يحترفون الزّراعة، وكانت هنا جالية فارسيّة، تمتهن بعض المهن والحرف، ويظنّ أنّه كان هناك بعض اليهود»[6] ممّا هيّأ للحيرة الأسباب «لأن تتحضّر وأن تتأثّر بالثقافة الهيلينيّة الفارسيّة التي كانت تعمّ في تلك الأنحاء»[7]. إنّ الشّاعر الذي يسكن مثل هذا المكان يتأثّر بمحيطيْن: محيط جغرافي خصيب يعتاد فيه التّرف فيركن إلى الدّعة والسّلم فلا شظف في العيش ولا قلق أو مخاطر، ومحيط اجتماعيّ متعدّد الأعراق متنوّع الألسنة متباين الثقافات والحضارات. ولذلك تكون ثقافة الشاعر الذي يحضنه

---

(1) المرزباني: الموشّح ص 79
(2) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهليّ ص 44
(3) نفسه
(4) نفسه
(5) نفسه
(6) نفسه
(7) نفسه

هذان المحيطان صدًى لتلك المؤثرات الدّاخليّة والخارجيّة ممّا ينعكس على تجربته الشّعريّة التي وقف العلماء من خلالها عند (اللّفظ) فيما تعلّق بشعر عديّ بن زيد المفتقر إلى الألفاظ النَّجدية ذات النّبرة البدويّة الخالصة. لقد بدت ألفاظ عديّ بن زيد الذي عاش عيشةً حضريّة راضية مترفة ألفاظًا مشوّهة بالعُجمة وبالدّخيل الآتي من ألسنةٍ أخرى أو لغاتٍ غير فصيحة، لذلك أعرض العلماء عن رواية مثل شعر عديّ بن زيد[1] لأنّهم عدموا فيه مميِّزات الشِّعر البدوي من متانة وجزالةِ لفظ وقوّةِ سبك ووجدوا فيه لفظاً حضرياً ضعيفًا ليّنًا أعجميًا.

تناولنا المكان من خلال فضاءيْن[2] نقيضيْن: البادية والحاضرة. واتّضح لنا أنّ العلماء بالشعر تُسيّر أفكارَهم صورة نموذجية للشاعر حاولنا اكتشاف جانبٍ منها من خلال عامل المكان. إنّ الشاعر عندهم إمّا أن يكون بدويًا قحًا خالص الأعرابيّة أو أن يلتحق يافعا بالبادية لتقويم لسانه وصقْل موهبته. لذلك وقفوا من بعض الجاهليّين ممّن سكن الحاضرة وراكن الرّيف موقف مَنْ يشكّ في شاعريّته باعتباره مفتقرًا إلى الأعرابيّة أعوزته الألفاظ النّجديّة كما هي حال عديّ بن زيد العبادي، فبالرّغم من تقدّم هذا الشاعر في الزّمان فإن ذلك لم يشفع له عند علماء لا يرتضون من الشعر إلاّ الطّرازَ البدويَّ.

يُفضي بنا كل ما تقدم إلى أنّ للفضاء أثرَه في تشكيل اللّفظ الشّعري. وقد اتضح وجود مظهريْن لذلك الأثر: مظهر إيجابي يتجسّم من خلال نشأة الشاعر في محيط معزول كصحراء نجْد على سبيل المثال لا يُتاح له فيه التخاطب إلا مع البدو الخُلَّص فينتج عن ذلك نشأته نشأة لغوية طبيعية تنعكس آثارها على لفظه الشعري فصاحةً ونقاءً. أما المظهر السَّلبي فيتجسَّم من خلال عَدْوى اللَّحن الذي ينتقل إلى الشاعر بحكم اختلاطه بمن لا يحسنون اللسان العربي في فضاء الحاضرة المفتوح المكتظّ بعديد الأجناس ممن يتخاطبون بألسنة أجنبية. فينعكس الاحتكاك بهؤلاء على لفظ الشاعر لينا وسهولة يدلاّن على الضّعف والعيّ والعجز عن امتلاك ناصية اللّغة.

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 154: «والعرب لا تروي شعره لأنّ ألفاظه ليست بنجديّة وكان نصرانيًا من عِبَاد الحيرة قد قرأ الكُتُب.»

(2) راجع حول (الفضـاء) و(شعريّته) باشلار: قف مثلاً عند تعليقه على فضاء (البيت) من وجهة نظر فينومونولوجية:
Gaston Bachelard : La poétique de l'espace. Quadrige P U F 4 ème édition. France 1989 p. 23-25

2 ـ العِرق:

لانعني بالعِرْق محض الاعتزاء إلى شجرة أنساب أو أخرى. وإنّما نريد به ضربًا من العِرْقِ الإبداعي ينتمي الشاعر بمقتضاه إلى سلالة بعينها تجعل من شاعريّته خاصيّة وراثيّةً قبل أن تكون نتاجًا للاكتساب والتّحصيل:

المصدر	العالم بالشعر	قـــولـه
طبقات فحول الشعراء للجمحي ج01 ص 110	ابـــن ســـلاّم الجمحي	«ولم يزل في ولد زهير شعر، ولم يتّصل في ولدِ أحدٍ من فحول الجاهليّة ما اتّصل في ولدِ زهير، ولا في ولدِ أحدٍ من الإسلاميّين ما اتّصل في ولد جرير».
نفسه ج 02 ص 719-718	نفسه	«وكان (= بشامة بن الغدير) قد أُقعِد فلمّا حضره الموتُ، ولم يكن له ولدٌ، قسم ماله بين إخوته وبني أخيه وأقاربه، فقال له زهير بن أبي سُلمى ـ وهو ابن أخته ـ: ماذا قسمتَ لي يا خالاه؟ قال: أفضل ذلك كلّه ! قال: ما هو؟ قال: شعري! فيزعم من يزعم أن زهيرًا جاءه الشّعر من قبل بشامة بن الغدير»
البيان والتّبيين للجاحظ ج 01 ص 308	أبو عبيدة	«قال أبو عبيدة: كان أبوهم خطيبًا وكذلك جدّهم وكانوا خطباء الأكاسرة فلما سُبُوا ووُلد لهم الأولاد في بلاد الإسلام وفي جزيرة العرب، نزعهم ذلك العِرْق، فقاموا في أهل هذه اللّغة كمقامهم في أهل تلك اللّغة وفيهم شعرٌ وخُطبٌ، ومازالوا كذلك حتّى أصهرإليهم الغرباء ففسد ذلك العِرْقُ ودخله الخَوَرُ».

(1) في ذكر الفضل الرقاشي وذويه.

الأغـــانـــي لـلأصفهـانـي ج10 ص 159	الأصمعـي ـ بعـض رواة العرب	«وقال الأصمعي: قيل لبعض رواة العرب: مَن أرْجزُ النّاس؟ قال: بنو عجل ثمّ بنو سعد ثم بنو عجل ثم بنو سعد. (يريد الأغلب ثم العجّاج ثم أبا النّجم ثم رؤبة)».
نفسه ج 10 ص 322	ابن الأعرابيّ	«كان لزهير في الشّعر ما لم يكن لغيره، وكان أبوه شاعرًا وخاله شاعرًا وأخته سُلمى شاعرة وابناه كعب وبُجَيْر شـاعـريْـن وأختـه الخنسـاء شـاعـرة (...) وابـن ابنـه المُضَرَّب بن كعب بن زهير شاعر»
نفسه ج 21 ص 309	أبو عبيدة	«قال أبو عبيدة معمّر بن المثنّى: كان الشّعراء في الجاهليّة من قيس، وليس في الإسلام مثلُ حظّ تميم في الشعر، وأشعرُ تميم جرير والفرزدق، ومن بني تغلب الأخطل»

إنّ «عِرْقَ كُلِّ شيءٍ أَصْلُه»[1]. ومثلما أنّ العَريق من الخيل هو «الذي له عِرْق في الكرم»[2] فإنّ العريق من الشعراء هو الذي له عِرْق في الشِّعر. بذا يميّز العلماء بين ضربيْن متكامليْن من الشَّاعريّة: شاعريّة الذّات وشاعريّة العِرْق، وذلك بالعود إلى السّلالة الإبداعية التي ينحدر منها الشّاعر. وتتجلّى شاعريّة العِرْق، من خلال ما تقدّم، من عدّة جهات يمكن إخضاعها لمنطق قائم على التدرّج من العام في اتّجاه الخاصّ: جهة القبيلة فالأبوّة فالأمومة.

أ/ شاعرية العِرْق من جهة القبيلة:

القبيلة لُحمة اجتماعية مشعوبٌ بعضها إلى بعض[3] نسيجها عمارةٌ تنقسم إلى بطون تتفرّع إلى أفخاذ[4]. إنّ هذا الإطار الاجتماعي المتماسك يعيش الشاعر ضمنه على

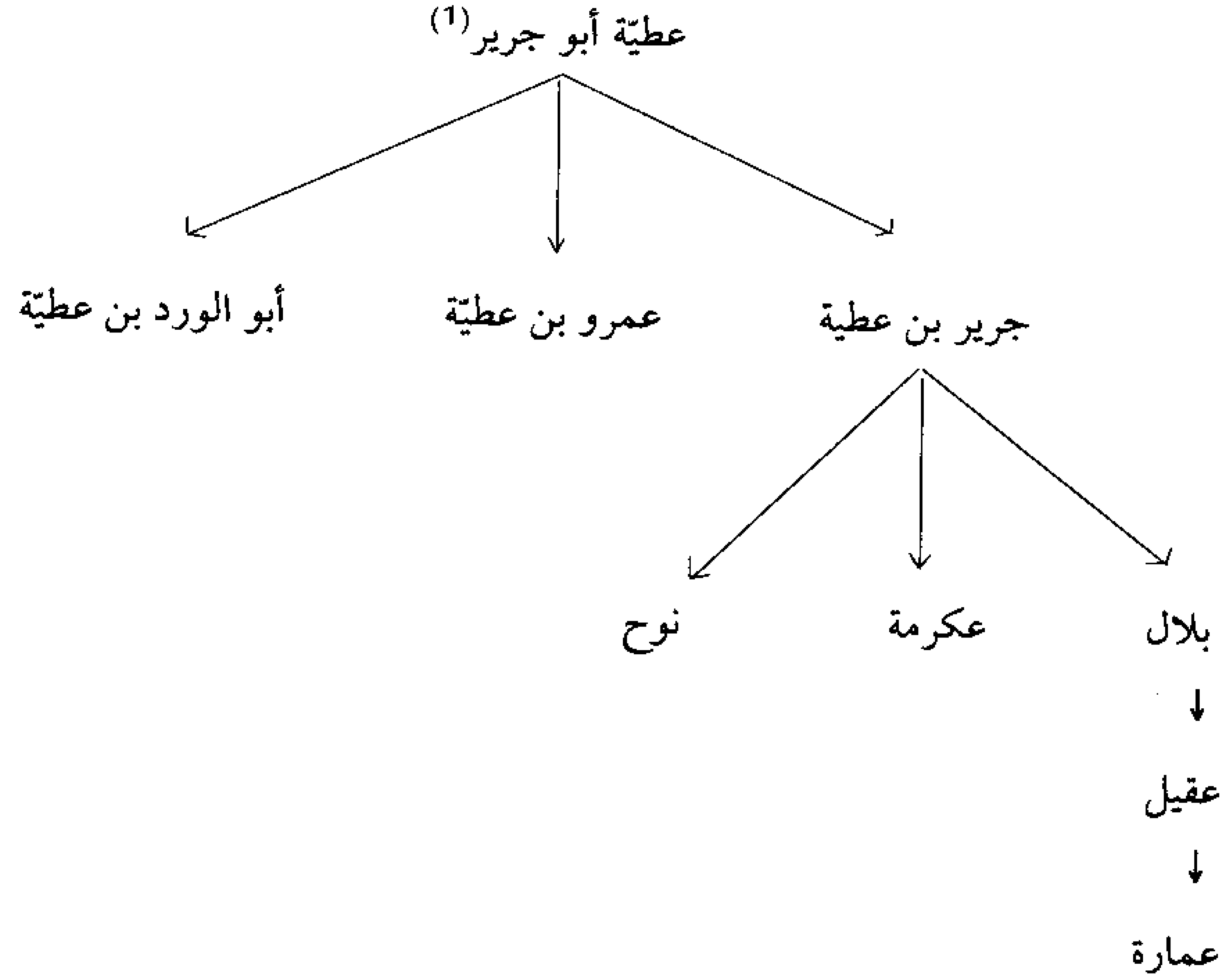
(1) ابن منظور: لسان العرب ج 09 ص 160
(2) نفسه
(3) نفسه ج 11 ص 22
(4) نفسه

انسجام إلى حدّ الانصهار. إذ تكاد وظيفة الشاعر تكون وقفًا على القبيلة التي تحتاج إلى شعره «يقيّد عليهم مآثرهم ويفخّم شأنهم ويُهوّل على عدوّهم ومن غزاهم ويهيّب من فرسانهم ويخوِّف من كثرة عددهم ويهابهم شاعرُ غيرهم فيراقب شاعرَهم»(1). فنفسُ الشاعر وقبيلته شيءٌ واحدٌ لذلك يسخِّر شعره من أجلها ذبًا عن حِماها وهي التي اعتادت أن تُقيم الاحتفال كلّما نبغ فيها شاعر(2) إيمانا بحاجتها إلى الشِّعر في يومها وغدها وتثميناً عالياً لوظيفته الجليلة. ولمّا كانت القبائل هي الأُطُر الحاضنة لأشعار الشّعراء ـ ما دامت هذه الأشعار في خدمة تلك الأُطُر ـ فإن العالم بالشعر يتحدّث، في مستوى عامّ، عن حظّ قبيلةٍ من الشِّعر دون أخرى ضمن مايمكن أن نصطلح عليه بشاعريّة المجموعة، فأبو عبيدة اعتبر أنّ حظّ قيس من الشِّعر علاَ في الجاهليّة بينما علا حظّ تميم في الإسلام لافتًا النّظر إلى تبريز جرير والفرزدق في تميم والأخطل في تغلب. إن القبيلة يذيع صيتها بانتماء الشاعر إليها في إطار ماوسمناه بشاعريّة العِرْق، وكأنَّ ذات الفرد تتَّسع فضفاضةً لذات المجموعة. ألم يعتبر الأصمعي أنَّ أرجز النّاس بنو عجل لأن الأغلب وأبا نجم منهم وأن أرجز النّاس بنو سعد لأن العجاج ورؤبة منهم؟! هكذا تتحوّل الشاعريّة من شاعريّة الذات إلى شاعريّة بالانتماء الاجتماعي. إن العالم بالشّعر يُحلّ العِرْق محلاّ رفيعا في تقويم الشاعريّة وهو عِرْق يتقاطع فيه نسبُ القرابة ونسبُ النّبوغ.

ب/ شاعرية العِرْق من جهة الأبوّة:

يبدو التّقاطع مستحكما بين نسَبيْ القرابة والنّبوغ من جهة الأب من خلال ما ذكره ابن سلاّم عن جرير وولده وما ذكره الجاحظ على لسان أبي عبيدة عن الفضل الرّقاشي وذويه. ولسنا معنيّين بالتّثبّت في مدى صحّة ما يقال عن هؤلاء أو أولئك. فنظرُنا منصرفٌ إلى طريقة فهم العلماء بالشعر للصّلة بين قرابة الدّم وقرابة الإبداع وكأن الإبداع يجْري في عروق الخلف من دم السّلف:

(1) رواه الجاحظ عن أبي عمرو بن العلاء. البيان والتبيين ج 01 ص 241
(2) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 109



هكذا يتشكّل بيتُ الشِّعر من جهة الأب فيكون العَقِبُ منتسبًا إلى ركن من أركانه، وقد قال ابن المعتز عن عمارة بن عقيل بن بلال بن جرير بن عطيّة: «مِنْ أهل بيْت الشِّعر»[2]

كما تجدر الإشارة إلى أن سلالة الفضل الرّقاشي لم ينقطع منها عِرْق الإبداع لزمن طويل إذ أبدعوا بالفارسيّة قبل السَّبْي وبالعربيّة بعده ممّا يدلّ على قوة العامل الوراثيّ.

ج/ شاعريّة العرق من جهة الأمومة:

روى ابن سلاّم أن الشعر انتقل إلى زهير بن أبي سلمى من جهة أمّه. أي من خاله

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 374
(2) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 316

بشامة بن الغدير[1] وبالرّغم ممّا قد يلاحَظ من ضعف في خبر توزيع بشامة مالَه على إخوته وأقاربه وإيثاره زهيرًا بالشّعر فإنّ الأكيد أن صفات الابن الموروثة ـ شاعرًا كان أم غير شاعر ـ لا تخرج عن جهتيْن اثنتيْن: جهة الأب وجهة الأم. فزهير يمتّ إلى الشّعر بعِرْق الخؤولة وعِرْق الأبوّة وعِرْق الأخوّة، فطبيعي لمن نشأ في هذه الدّوحة أن يكون له في الشِّعر فروع. إن القضيّة ليست في (عمّن ورث زهير الشّعر: أعن خاله أم عن أبيه؟) فذاك وجهُها الظّاهر، أمّا باطنُ القضيّة فهو (الشّاعريّة بين الوراثة والاكتساب)، فهل من الضروريّ أن يكون المرءُ من بيتٍ شعريّ ليكون شاعرًا؟ وهل كلّ منتسب إلى سلالة من الشعراء يكون بالضرورة شاعرًا؟ وهل يكفي الشاعرَ أن يكون موهوبًا مطبوعًا أم لابدّ له من الاكتساب والصّنعة؟

إن مثل تلك الأسئلة يكشف لنا عن أهمّية القضايا التي يُثيرها العلماء فيما يتعلّق بالشّاعرية ممّا له صلة باللّفظ والمعنى. فهم يخبرون عن سلالات صافية من المبدعين مثلما أخبر أبو عبيدة عن الفضل الرّقاشي وذويه: «وما زالوا كذلك حتّى أصهر إليهم الغرباء ففسد ذلك العِرْق ودخله الخَوَر». فهل ترتبط جودة اللّفظ والمعنى بجودة العِرْق؟ هل يؤسِّس العلماء بالشعر ضمنيًا لفكرة الجنس الصّافي؟[2] ألم يتحدّثوا عن الأعرابي

---

(1) نزّله ابن سلاّم في الطبقة الثامنة من الإسلاميّين. راجع: ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج02 ص 709

(2) وتتصل فكرة الجنس الصّافي في أيامنا بنظريّة الأجناس الرّاقية لـGobineau وهو «أوّل من عرض نظرية الأجناس الرّاقية التي جعلت من الجنس الآري مُنشئًا وراعيًا لكل ماهو عظيم في الحضارة» راجع:
عزالدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النّقد العربي. ص 276 .
وقد أطلق على كلّ السلالات ذات الأصل الآري اسم النّورديين Nordic وهم الذين أقاموا في شمال أوربا (نفسه)، ووقع استغلال هذه النّظريّة سياسيّا، خلال القرن التّاسع عشر، من قبل حُكّام ألمانيا النّازية (نفسه). غير أن أسطورة الجنس الرّاقي واستقلاله ومزايلة الدم لدماء الأجناس الأخرى كانت كلّها بفعل التعصب والأهواء الشخصية والميز العنصري الذي يهدف أصحابه إلى إقصاء كل دخيل. إن اشتراط القدماء من العلماء بالشعر مثلا أن يكون الشاعر عربي المحتد أعرابيّ النشأة بدويّ المقام بات ضربًا من التهويم ومحاولة خائبة للوقوف في وجه التحوّل الثقافي والحضاري الذي تمر به الأمة لذلك يضفون على الأوائل شبه قداسة ويتشبّثون بأسطورة الجنس العربي الصافي الذي لايمكن أن يبدع إلاّ شعرًا صافيا: «على أن كثيرًا من الثقات يعلنون أنه ليس هناك في العالم ذلك الشيء المسمّى بالجنس الصّافي فكلّ الأجناس تستطيع أن تتوالد ولغات الجنس الواحد يمكن أن يستخدمها جنس آخر» (نفسه) فلغة الجنس العربي استخدمتها أجناس أخرى من الوافدين من الموالي «حتّى أن بعض هؤلاء الموالي ذهبوا بعيدًا في تملّك لغتهم الحضارية الجديدة ممّا جعلهم يتميّزون في الخطابة والشعر من سواهم من العرب» (رجيس بلاشير: تاريخ الأدب العربي ترجمة إبراهيم الكيلاني تونس – الجزائر الدّار التّونسية للنشر/ المؤسسة الوطنية للكتاب سبتمبر 1986 ج 02 =

القحّ الذي لم يراكن الرّيف ولم يعاشر غير البدو؟ فإذا كان الأصمعي قد عاب على ذي الرّمة اختلاطه بالبقّالين في الحوانيت حتّى فسد لسانه، فإن أبا عبيدة رأى في إصهار الغرباء إلى ذوي الجنس الصّافي إفسادًا للعِرْق الإبداعي وسببًا في خَوَره. إن صفاء الدّم هو المؤْذِن عند العلماء بصفاء السّلالة الإبداعية. يكاد العالِم بالشِّعر يحصر الشاعرية في البدويّ الأعرابي القحّ وإن تساهل بعض الشيء فإن ذلك لا يعدو الثناء باحتراز على من نشأ نشأة بدويّة في أحضان الفصحاء كبشّار. يتعصَّب العلماء والرواة واللّغويُّون ضد كلِّ دخيل يتهدّد لسانهم وشعرهم وقرآنهم لذلك ضربوا في الصحراء يجمعون اللّغة من أفواه الأعراب الخُلَّص وقد عزّ عليهم أن تدرس الفصاحة فتصبح أثرًا بعد عين. هكذا تصبح العروبة بوجه عامّ والبداوة بوجه خاصّ «سلاحًا إيديولوجيّا» يرفعه العالم بالشِّعر في وجه الأجناس التي أصهرت بثقافاتها الوافدة إلى حضارة الإسلام. فنتج عن ذلك الإصهار «فساد» العِرْق الإبداعي ومن ثَمّ غياب أو تشويه الصّورة النّموذجية للشاعر ذي الألفاظ النجدية والمعاني الموغلة في البداوة.

3 ـ اللّون:

على قدر ما كان احتفاء العلماء بالشعر بالأثر الإيجابي للعِرْق الصريح أو النَّسَب الواضح في قيمة الشِّعر ومن ثَمّ في جودة اللفظ والمعنى، كان "تهجينهم لشعر العبيد و"أغربة العرب" والاحتراز من الشعراء الذين لم يتَّضح نسبُهم"(1)

= ص 527-528). وبما أنّه لا جنس أرقى من آخر فإنّه وقع التّعويل، من أجل تفسير ظاهرة مشتركة بين أفراد أمّة ما، على نظريّة الوراثة Genes لأن «جينات كل جنس تنتشر في الأجناس الأخرى فلا يوجد مايُسمّى بالأجناس الصّافية» (عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النّقد العربي ص 277 ومابعدها.)

(1) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية ص 63

المصدر	العالم بالشعر	قولـــه
ســـــؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي وردّه عليـه فحـولـة الشعراء ص 48	الأصمعي	«وسألته عن خُفاف بن نُدبة وعن عنترة والزّبرقان بن بدر قال: هؤلاء أشعرُ الفرسان»
نفسه ص 52	نفسه	«قلتُ: فسليك بن السّلكة؟ قال: ليس من الفحول ولا من الفرسان ولكنّه من الذين يغزون فيعْدون على أرجلهم فيختلسون»
نفســـه ص 55 ـ 56	نفسه	«قلت: فأخبرني عن عبد بني الحسحاس. قال: هو فصيح وهو زنجيّ أسود، قال: وأبو دلامة عبدٌ رأيته مولّد حبشيٌ. قلتُ: أفصيحًا كان ؟ قال هو صالحُ الفصاحة، قال: وأبو عطاء السّندي عبدٌ أخرب مشقوق الأذن. قلتُ: وكان في الأعراب؟ قال: لا ولكنّه فصيح. قال عبد العزيز بن مروان لأيمن بن خريم الأسدي: كيف ترى مولاي؟ يعني نصيبًا قال: هو أشعر أهل جلدته وكان أسود».
طبقات فحول الشعراء للجمحي ج 02 ص 675	ابـــن ســـلاّم الجمحي	«والرّابع نُصيب مولى عبد العزيز بن مروان، فحدّثني أبو الغرّاف قال: مرّ جريرٌ بنصيب وهو يُنشدُ، فقال له: اذهب فأنت أشعر أهل جلدتكَ! ـ وكان نصيب أسود ـ فقال: وجلدتكَ يا أبا حزرة!»

(1) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي وردّه عليه فحولة الشعراء. تحقيق محمد عودة سلامة أبو جرى ومراجعة رمضان عبد التّواب، القاهرة مكتبة الثقافة الدّينيّة 1994. وقد كنّا اعتمدنا فيما مرّ من بحثنا على طبعة 1971 بتحقيق ش. توريّ، ولما وقعت بين أيدينا طبعة 1994. بتحقيق محمد عودة سلامة أبو جرى، واعتبارًا للمظهر العلميّ الذي أُخرِج فيه النّص إحالاتٍ وشروحًا وشكلاً مّما يدلّ على استفادة المحقّق من الطبعات السّابقات فإننا آثرنا اعتماد هذه الطبعة الحديثة نسبيًا بدل طبعة ش توريّ التي لم تكن على النّحو المرجو: انظر مثلاً عدم اهتداء المحقّق إلى أصول الكلمات بالصفحة 19 من طبعة 1971 مّما اضطرنا إلى تصحيحها قبل أن نتمكّن من طبعة 1994 عن طريق الموشّح للمرزباني ص 146.

كان التّمييز قديمًا بين الشعراء العرب البيض والشعراء السّود منهم. فقد نُعِتَ ثلاثتُهم الجاهليّون المشهورون بأغربة العرب: عنترة بن شدّاد العبسي والسُّليْك بن السّلكة وخُفاف بن نُدبة. يقول ابن قتيبة عن عنترة: «وهو أحدُ أغربة العرب، وهم ثلاثة: عنترة، وأمّه زبيبة سوداء، وخفاف بن عُميْر الشّريدي من بني سُليْم وأمه ندبة وإليها ينسب، وكانت سوداء، والسّليك بن عمير السّعدي، وأمّه سُلكة وإليها يُنسبُ وكانت سوداء»[1].

إن هذا التّمييز أساسه اللّون وقد نظر العالم بالشِّعر في هذا الأساس من زاويتيْ المظهر والسّلوك. فنعت الأصمعي لعبد بني الحسحاس بالفصاحة مشفوع بذكر الأصل واللّون. وكأنَّ في ذلك غضّا من فصاحته. كما نعت الأصمـعي أبا العطاء السّندي بأنه عبدٌ أخربُ مشقوق الأذن إمعانًا منه في تصويره على هيئة العبد الذَّليل إذ يقال «أمة خرباء وعبدٌ أخرب»[2] فليس من علاقة منطقيّة بين منظره وشِعره فالموهبة غير مرتبطة باللّون ولا بالطبقة الاجتماعية: طبقة الرّقيق أو طبقة الأسياد. كذلك الأمر بالنسبة إلى أبي دلامة فبالرّغم من كونه «مطبوعًا مُفْلِقًا ظريفًا كثير النوادر في الشعر (...) صاحب بديهة يداخل الشعراء ويزاحمهم في جميع فنونهم، ينفرد في وصف الشّراب والرّياض وغير ذلك بما لايجرون معه (...) مدّاحا للخلفاء»[3]، فإن الأصمعي لفت النظر إلى عبوديته وأصله الحبشيّ طعنًا ضمنيًا في نسبه ومنبته. ثم وصفه بأنه «صالح الفصاحة» وكان قد قال عن لبيد بن ربيعة «كان رجلاً صالحًا»[4] ففهم أبو حاتم أنه «ينفي عنه جودة الشعر»[5] فكأنه ينفي عن أبي دلامة بقوله «صالح الفصاحة» جودة الفصاحة أو لعله تعمّد نعت فصاحته بالصّلاح رغبةً منه في التّعمية وتهرّبا من الاعتراف بشاعريّته على نحو صريح. كما كان حرص الأصمعي كبيرًا على تصوير سليْك بن السّلكة، بعد أن نفى عنه الفحولة

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشّعراء ج 01 ص 172 وانظر لسان العرب ج 10 ص 38: «والأغربة في الجاهليّة: عنترة وخفاف بن ندبة السّلمي وأبو عمير بن الحُباب السّلمي أيضا وسُليك بن السّلكة وهشام بن عقبة بن أبي معيط إلا أن هشاما هذا مخضرم (...) ومن الإسلاميين عبد الله بن خازم وعمير بن أبي عمير بن الحُباب السّلمي وهمّام بن مُطرِّف التّغلبي ومنتشِر بن وهب الباهلي ومطر بن أوفى المازني وتأبط شرّا والشنفرى وحاجز. قال ابن سيده: كلّ ذلك عن ابن الأعرابيّ» وواضح أن تأبط شرّا والشنفرى أدرجا خطأ في الإسلاميين مثلما أشار إلى ذلك المحقّقان بالهامش (2) من صفحة 38.

(2) ابن منظور: لسان العرب ج 04 ص 48

(3) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 54

(4) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 50

(5) نفسه

والفروسيّة، في صورة العبد الصّعلوك المعتدي الخارج عن كل ناموس يحترف السّرقة عدوا على القدمين مُدرجًا إيّاه ضمن فئة الصّعاليك[1] المتمرّدين على أعراف القبيلة وقيمها. إن الأصمعي يتعمّد إظهار سُليك بن السّلكة مختلِسًا مفسِدًا في الأرض مُخِلاً بأمن النّاس. لذلك لايكون جديرًا بصفة الشّاعرية لأن الشاعر عندهم حامٍ لأعراضهم ذابٌ عن أحسابهم مخلِّدٌ لمآثرهم مُشيدٌ بذكرهم[2] لايأتي الفعل الدّنيء فلا يختلس ولا يهتك الأعراض ولا يختلف إلى بيتٍ رجاله غائبون: «ومرّ (= سليك بن سلكة) في بعض غزواته ببيتٍ من خثعم، أهله خُلوف، فرأى فيهم آمرأة بضّة شابّة فتسنّمها ومضى فأخبرتِ القوم فركب أنسُ بن مدرك الخثعميّ في أثره فقتله»[3]. إن هذا الصّنيع الذي أتاه سليك هو، عند العالم بالشِّعر، لا يمتّ إلى سلوك الفحول الفرسان بصلة. لذلك نفى الأصمعي عن هذا الشاعر الفروسيّة والفحولة وأظهره في صورة الصعلوك المختلس الذي لا يتورّع عن إتيان الخزايا، وكأنّ ما ارتكبه من شائن الأفعال يعود فقط إلى أنه عبدٌ مدخول الأصل، وفي المقابل يتمّ ضمنيّا تصوير الأسياد في صورة مَنْ لا يأتون إلا الفضائل تجسيماً منهم للقيم الأصيلة التي تجمع بين القبائل من وفاء وإغاثة للملهوف وأخذ بأيدي الضعفاء من نساء وأطفال وشيوخ وإجارة للمستجير... كما جمع الأصمعي بين خفاف ابن ندبة وعنترة واعتبرهما من الشعراء الفرسان، ولئن كانا فارسيْن فإنّهما متفاوتان شاعريْن فلعنترة «شعرٌ كثيرٌ»[4] وهو من «أصحاب الواحدة»[5] التي كانوا يُسمّونها «المُذْهَبة»[6] بالإضافة إلى أن له من النّصوص مايعرج عاليًا في سماء الجودة: فمن التّشبيه الذي «سبق إليه ولم يُنازع فيه قوله (الكامل):

وخَلا الذّبابُ بها فليسَ ببارحٍ ... غَرِدًا كفعلِ الشّاربِ المترنِّمِ
هَزِجًا يحُكُّ ذراعَه بذراعِه ... فِعْلَ المُكِبِّ على الزِّنَادِ الأَجْذَمِ

وهذا من أحسنِ التّشبيه»[7] فلماذا سوّى الأصمعي بينه وبين خفاف بن

(1) نفسه ص 52
(2) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 109
(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 285
(4) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 152
(5) نفسه
(6) ابن قتيبة: الشعر والشعراءج 01 ص 173
(7) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 174

نُدبة[1] وغيره من الفرسان ممّن هم دونه شعرًا كمّا وكيفًا؟ ولماذا أخّره ابن سلاّم إلى الطبقة السّادسة[2]؟.

إنّ ما أخّر عنترة هو لونه ومن ثَمّ نسبه المدخول، فعنترة ما كان ليدّعيه أبوه لولا حاجة القوم إلى سيفه وقد كان على وعي بمنزلته الاجتماعيّة الدّون لذلك قال ردًا على أبيه الذي دعاه إلى الكّر دفاعًا عن القبيلة محتجّا في الآن نفسه على تلك المنزلة: «العبدُ لا يُحسنُ الكرّ إنّما يُحسنُ الحلاب والصَّرّ»[3]. فقال له أبوه: «كرّ وأنت حرّ»[4]. هكذا وهبه القوم حرّيته مضطرّين لا مختارين بفضل ما يحظى به من قوّةٍ واقتدار على القتال. فمثلما كان لونه حائلاً بينه وبين الاعتراف به اجتماعيّاً، مثّل لونه حائلا بينه وبين الاعتراف به شعريّاً ومع ذلك انتزع شعرُه إعجاب العلماء واللّغويين الذين لم يجدوا بُدًا من اعتباره من أشعر الفرسان بالرّغم من كثرة شعره وجودته ومعلّقته «المُذهبة» ممّا يشكّل أسبابا كافية لإلحاقه بصفّ الفحول. أمّا نُصيب مولى عبدالعزيز بن مروان فقد كان «عبدًا أسودَ»[5] أمُّه أمَةٌ سوداء «وقع بها سيّدها فأولدها نُصيبًا»[6] ويدلّ الخبر الذي أورده ابن سلاّم على موقف عنصريّ أبداه جرير تجاه نصيب وشعره فحكم عليه بأنه أشعر أهل جلدته وهو حُكمٌ يحملُ وجهيْن: ظاهره ثناء وباطنه إقصاء لشعر العبيد عن الشّعر الجيّد الذي لايقتدر عليه إلا الفحول البِيض، وقد لا يكون من الصّدفة كذلك تأخير ابن سلام عنترة إلى الطبقة السّادسة من الجاهليّين وتأخيره نصيبًا إلى الطبقة السادسة من الإسلاميين[7] خضوعًا منه لمؤثر خارجي هو المؤثر العِرقي. ويتكامل مع موقف جرير الذي هو موقف الشاعر الأبيض السّيد ذي النّسب العربيّ الصّريح موقفان آخران يجسّمان تعاملاً مع الشّعر منبنياً هو الآخر على أساس عنصريّ:

□ الموقف الأوّل: ويتّصل بعبد بني الحسحاس فقد «كان عبد الله بن أبي ربيعة المخزومي اشتراه وكتب إلى عثمان بن عفّان رضي الله عنه: إني قد اشتريت لك غلامًا

(1) نفسه ج 01 ص 258
(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 151
(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 172
(4) نفسه
(5) نفسه ج 01 ص 322
(6) نفسه
(7) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 02 ص 647

حبشيّا شاعرًا، فكتب إليه عثمان بن عفّان: لا حاجة بنا إليه فارْدُده، فإنّما حظُّ أهل العبد الشّاعر منه إذا شبع أن يُشبِّب بنسائهم وإذا جاع أن يهجوَهم»[1]. ألا ترى أن عثمان عبّر عن رداءة في أصل العبد الشّاعر متجسّمة في إلحاق الأذى بأهله في حاليْ السّرّاء والضّرّاء وبذلك يجرّده من كلّ الفضائل كما لو كان مجبولاً على الرّذيلة. فكأنّ إتيان المحاسن والاعتراف بالجميل من الصّفات المتأصّلة في الأسياد وكأنّ إتيان المساوىء وجحود النّعمة صفات متأصّلة في العبيد.

□ الموقف الثّاني: ويتّصل بنصيب من خلال رأي الفرزدق فيه وفي شعره وهو رأي مكمّل لرأي جرير الذي وقفنا عنده آنفا: "ودخل الفرزدق على سليمان بن عبد الملك وسليمان وليّ عهد، ونصيب عنده، فقال سليمان: أنشدنا يا أبا فراس، وأراد أن ينشده بعض ما امتدحه به، فأنشده (الطّويل):

ورَكْبٍ كأنَّ الرِّيحَ تطلبُ منهمُ لها سلبًا مِنْ جَذْبِها بالعَصَائبِ
سَرَوْا يركبونَ الرّيحَ وهي تلُفُّهُمْ إلَى شُعَبِ الأَكْوارِ ذاتِ الحقائبِ
إذا اسْتَوْضَحُوا نارا يقولون: ليتَها، وقد خَصِرتْ أيدِيهم، نارُ غالِبِ

فغضب سليمان، فأقبل على نصيب فقال: أنشد مولاك يا نصيب، فأنشده (الطّويل):

أقولُ لِركْبٍ صادرينَ لقِيتُهم قَفَا ذاتِ أَوْشَالٍ ومولاكَ قاربُ
قفُوا خبِّروني عن سليمانَ إنَّني لِمَعْروفِه مِنْ أهلِ وَدَّانَ طالبُ
فعاجُوا فأَثْنَوْا بالَّذي أنتَ أهلُه ولو سكَتُوا أثنتْ عليكَ الحقائبُ

فقال له سليمان: أحسنت، وأمر له بصلة، ولم يصل الفرزدقَ فخرج الفرزدق وهو يقول (الوافر):

وخيرُ الشِّعر أكرمُه رجالاً وشرُّ الشِّعر ما قال العبيدُ"[2]

لقد تعمّدنا إيراد ما صدر عن الفرزدق ونصيب من أبيات توجَّها بها إلى سليمان بن عبد الملك . فقد كان سليمان يظنّ أنّ الفرزدق سينشده بعض ما امتدحه به وإذا به ينشده أبياتاً في الفخر مركزها أبوه غالب "سيّد بادية بني تميم من الأجواد الأشراف يهب وينحر

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 320
(2) نفسه: ص 323

بلا حساب"[1] فيفاجأ سليمان بغير ماكان ينتظر ويغضب من صنيع الفرزدق، فيُقبل على نصيب قائلا له "أنشد مولاك" دعوة منه صريحة إلى احترام العلاقة العموديّة بين الممدوح السّيّد والمادح العبد، فينشده نصيب من موقعه الاجتماعي الأسفل أبياتاً في المدح مركزها سليمان معروفاً وفضائلَ. إنّ شعر الفرزدق صادر من سيّد إلى سيّد فنسبه الصّريح يقابله نسب نُصيب الوضيع. ومن ثمّ يرتبط الفخار بالشّاعر الأبيض لأنّ انتماءه الاجتماعي يخوّل له الجهر بالتعالي والأنفة، أما الشاعر الأسود فبينه وبين الفخار حائل سميك مُتمثّل في لونه وذلّ منبته. لذلك يتصاغر أمام ممدوحه تصاغُرَ العبد أمام وليّ نعمته. وقد ميّز الفرزدق بصريح اللّفظ، وقد خرج مُغضَبًا من عند سليمان، بين شعر الكرام المرتبط بالخير وشعر العبيد المرتبط بالشرّ. وهو تمييز على أساسيْن: عنصريّ وأخلاقي، أبعد ما يكون عن المقارنة بين الشعريْن على أساس فنّي موضوعيّ.

إنّ موقف عثمان من عبد بني الحسحاس وموقف الفرزدق من نُصيب يُكمّلان موقف جرير الذي ساقه ابن سلاّم في خبره فجميعهم يُقيم الفرق بين شاعريّة الأسياد وشاعريّة العبيد.

نظرنا، من خلال أقوال العلماء بالشعر، في الشّاعريّة من حيث الانتماء الجغرافيّ الاجتماعي وحلّلنا ذلك الانتماء بالاعتماد على عوامل ثلاثة بارزة: المكان والعِرْق واللّون، وتبيّنّا في غضون ذلك، الحرص على ربط إبداع الشّاعر بتلك العوامل. فنسبوا الألفاظ إلى المكان فحدّثونا عن "الألفاظ النّجديّة" ذات الوقع البدوي الخالص، كما وصلوا نقاء العِرْق الإبداعي بنقاء الشّعر معتبرين أنّ فصاحة اللّفظ ممّا ينشأ عليه الشّاعر في البادية وممّا يُورَث في الدّم عن سلالة مُعْرِقة في الفصاحة، لذلك كان موقفهم من الشّاعر الأسود المدخول النَّسب عنصريّا إلى أبعد الحدود فالتّأدب في القرى[2] والاختلاط بأجناس أخرى ومعاشرة العبيد ممّا يخلّ بالشاعريّة النّموذج. إنّ العالم بالشِّعر

---

(1) علي فاعور: مقدّمة ديوان الفرزدق. بيروت-لبنان دار الكتب العلميّة ط1 1987 ص 05 وراجع الأبيات التي ساقها ابن قتيبة، في الدّيوان ص 30-31 مع اختلاف في الرّواية والعدد.

(2) فابن القرية من الشّعراء مهدَّد بالعجمة وهُجنة اللّفظ قبل ابن البادية. يقول المرزباني (الموشّح / 379) في معرض تعليقه على لفظ مستكره في بيت لأبي تمّام الطّائي: " وهذا من الكلام البغيض والغريب المستكره من البدوي فكيف به إذا جاء من ابن قرية متأدّب ؟ " ويقول العجّاج عن الكميت والطّرمّاح (الأغاني 80/2): "كانا يسألاني عن الغريب فأخبرهما به ثمّ أراه في شعرهما وقد وضعاه في غير مواضعه. فقيل له: ولِمَ ذاك ؟ قال: لأنّهما قرويّان يصفان مالم يريا فيضعانه في غير موضعه وأنا بدويّ أصف ما رأيت فأضعه في مواضعه"

منخرط ضمنيّا في ذلك الصّراع بين العرب وغير العرب. فانبرى يدافع بقوّة عن طراز من الشّعر بدأ يتهدّده التحوّل في ظلّ تزايد المتكلّمين باللّسان العربيّ والمبدعين به من غير العرب الخلّص، لذلك خضع، في تقويمه للشّاعريّة، لمؤثّرات خارجيّة كمؤثّر البيئة ومؤثّر العِرْق: Race ومؤثّر اللّون، وهو موقف يحمل من التعالي على الآخر الدّخيل[1] أكثر ممّا يحمل من الموضوعيّة في التّعامل مع الشّاعر وشعره.

هكذا يتضح من خلال كلام العلماء على النشأة مكانا وعِرْقا ولونا سعيهم إلى تحديد اللفظ والمعنى من خارج النصّ. فقد يكون للفضاء البدوي المعزول ورابطة الدم أثر إيجابي غير مباشر في جودة الشعر. فالنشأة في فضاء البادية يمكن أن تغذّي الملكة اللغوية وتنمّيها شريطة أن يتوفّر الاستعداد الطبيعي مما ينعكس إيجابا على اللفظ نقاء وفصاحة. كما يمكن أن تكون رابطة النسب من أسباب قول جيِّد الشِّعر إذا ما كان الشاعر موهوبا إذ لا يمكن أن يكون كل منتم إلى بيت من الشِّعر شاعراً بالضَّرورة. أما بالنسبة إلى العامل الثالث المتَّصل باللون فنلاحظ أن لا علاقة قائمة بين سواد الشاعر ورداءة شعره لفظا ومعنى، وبياض الشاعر وجودة شعره لفظا ومعنى. فعنترة مثلاً بالرغم من أنه من أصحاب الواحدة وبالرغم من كثرة شعره وتشابيهه الجياد فإن العلماء لم يلحقوه بالفحول لأن لونه ونسبه أخَّراه عندهم مما يدلّ على أن كلامهم على الشاعرية ـ ومن ثم على اللفظ والمعنى ـ محكوم بخارج النص فكانت بعض أحكامهم موغلة في الذاتية والهوى يغذيها إيمان بالجنس العربي الصافي الذي لا ينتج شعراؤه إلا ألفاظاً ومعاني عربية صافية لا تكدِّرها عجمة ولا يشينها لحن. فلا يمكن أن يكون أولئك الشعراء إلا أسياداً بيضًا صرحاءَ النَّسب. وسيطوِّر النقاد المحافظون قول العلماء بعروبة اللفظ والمعنى في الشِّعر إلى قول بعروبة النظريّة الشعريّة مما سنكتشفه من خلال خطوتهم التنظيريّة في القسم الثالث من هذا العمل.

---

(1) Amjad Trabulsi : la critique poétique des Arabes : p: 68
"Aussi en proclamant la supériorité absolue de la poésie ancienne, proclamait-on en même temps la supériorité de la langue, de la poésie et de la race arabes ; supériorité dont les šuʿūbites ne voulaient à aucun prix convenir"

III / مسألة التّسمية[1]

لقد سبق لتوفيق الزيدي أن اهتمّ بموضوع الأسماء التي كان يخلعها العلماء والنقاد على الشعراء في إطار اهتمامه بتشكّل المصطلح النقدي من خلال ما وسمه بخطاب الوقْع. وضمن الخطاب نفسه عُني بالصُّور المجازيّة التي كان ينشئها العلماء في تقويم الشعراء وأشعارهم. فقد قام الباحث من خلال فصليْ "الأسمائيّ" و"المجازيّ"[2] ضمن منهج استقرائيّ تحليليّ برصد دقيق لكثير من التّسميات والصُّور المجازيّة التي مثّلت مهادا للمصطلح النقدي وذلك بتنزيلها في سياقاتها التي أثمرتها من أجل إضاءة جوانبها التي لم يكن من الهيّن تطويقها. فشكّل كلُّ ذلك الجهد خطوة جليلة ذلّل صاحبُها من خلالها أمامنا كثيراً من المصاعب المتمثّلة أساسا في عسر الإحاطة بما يقصده العالم بالشعر من صور مثقلة بالمجاز الخَشِن الذي يستعصي على الفَكِّ أحياناً. ونحن وإن عمدنا إلى توظيف شكليْن مصطلحيّيْن **كالأسمائيّ والمجازيّ** فإننا نروم توجيههما نحو رصد تشكّل الزوج لفظ/معنى على وجه التحديد. بالإضافة إلى أننا نعيد ترتيب العلاقة بين الأسمائيّ والمجازيّ فنبدأ بالأسماء والصّفات باتجاه الصُّور المجازيّة أي من الدرجة الصِّفر في التصوير المجازي سيراً نحو درجة التصوير القصوى. كما إننا لن نتأخّر عن إضافة ما يمكن من تسميات وصفات وصور مجازية نراها تسلّط الضوء من بعيد أو قريب على اللفظ والمعنى. لذلك ننبّه إلى أنَّ الغاية من التوقُّف عند مسألة التسمية هي تبيُّن ما ترسله التَّسمية مباشِرة كانت أم غيرَ مباشِرة من ضوء على اللفظ والمعنى. وسنلاحظ من خلال استنطاق أقوال العلماء أن ما مِن تسمية للشّاعر إلا و لها صلة بشعره ومن ثم بألفاظه ومعانيه:

---

(1) يمكن أن نجد للتّسمية صلة بما يعرف حديثا بالأسمائيّة L'onomastique وهو علم مازال في طور النّشوء.
راجع: توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة ص 98 وما بعدها.

(2) نفسه من ص 55 إلى ص 130

القول أو الخبر	العالِم بالشعر	المصدر	عدد القول
"قال أبو حاتم: قلت ما معنى الفحل؟ قال: يراد أنّ له مزيّة على غيره كمزيّة الفحل على الحقاق. قال: وبيت جرير يدلّك على هذا (البسيط) وابنُ اللَّبُونِ إذا مَا لُزَّ فِي قَرَنٍ لم يسْتطِعْ صَوْلةَ البُزْلِ القَنَاعِيسِ"	الأصمعي	سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي ص 30	01
"قلت: فالمسيّب بن علس. قال: فحل. قلت: فعدّي بن زيد أَفحلٌ هو؟ قال: ليس بفحل و لا أنثى"	نفسه	نفسه ص 37	02
"وسألته عن خفاف بن ندبة وعن عنترة وعن الزّبرقان بن بدر: قال هؤلاء أشعر الفرسان ومِثْلهم عبّاس بن مرداس السّلميّ. ولم يقل إنّهم من الفحول وبشر ابن أبي خازم مثلهم (. . .) قلت: فالأسود ابن يعفر النّهشلي؟ قال: يشبه الفحول. قلت: أرأيت عمرو بن شاس الأسديّ؟ ما قلت فيه؟ قال: ليس بفحل، هو دون هؤلاء. قلت: فلبيد بن ربيعة؟ قال: هو ليس بفحل ثمّ قال لي مرّة أخرى: كان رجلا صالحا كأنّه ينفي عنه جودة الشّعر(. . .) قال وعميرة بن طارق اليربوعيّ من رؤوس الفرسان، هو الذي أسّر قابوس بن المنذر(. . .) قال: ودريد ابن الصّمّة من فحول الفرسان".	نفسه	نفسه 48 ـ 49 ـ 50 ـ 51 ـ 53	03

04	نفسه ص 69	الأصمعي	"حدّثنا الأصمعي قال: الكميت بن زيد ليس بحُجَّة لأنّه مولَّد وكذلك الطِّرمّاح"
05	طبقات فحول الشّعراء للجمحي ج 01 ص 66	أبو عمرو بن العلاء	"وكان أبو عمرو بن العلاء يقول (= عن الأعشى): مَثَلُه مَثَلُ البازي يضرب كبير الطّير وصغيره".
06	نفسه ج 01 ص 121	محمّد بن سلاّم الجمحي	"وحسْبك بي (الحطيئة عن نفسه) إذا وضعْتُ إحدى رجليّ على الأخرى ثمّ عويْتُ في إثر القوافي كما يعوي الفصيلُ في إثر أُمّه"
07	نفسه ج 01 ص 124-125	محمّد بن سلاّم الجمحي والأصمعي	"وكان الجعديّ مختلِف الشِّعر مغلَّباً فقال الفرزدق: مثَلُه مثَلُ صاحب الخُلْقَان ترى عنده ثوبَ عَصْبٍ وثوبَ خَزٍّ وإلى جنْبِه سَمَلُ كِسَاء. وكان الأصمعي يمدحه بهذا وينسبه إلى قلّة التّكلّف. فيقول عنده خِمَارٌ بِوَافٍ ومُطْرَفٌ بآلاف. بِوافٍ يعني بدرهم وثلث. وإذا قالت العرب مغلَّب فهو مغْلوب وإذا قالوا: غلَّب فهو غالِب".
08	نفسه ج 01 ص 135	محمّد بن سلاّم الجمحي	"وكان لبيد بن ربيعة أبو عقيل فارساً شاعراً شجاعاً وكان عذْب المنطق رقيق حواشي الكلام وكان مسلماً رجلَ صدق"
09	نفسه ج 01 ص 160	أبو عمرو بن العلاء	"وكان أبو عمرو بن العلاء يسمّيه (= النّمر ابن تولب) الكيِّس لحُسْن شعره"

10	نفسه ج 01 ص 375	محمّد بن سلاّم الجمحي	"وقال العلاء بن حريز العنبريّ ـ وكان قد أدرك النّاس وسمع ـ قال: كان يقال: الأخطل إذا لم يجيء سابقاً فهو سُكَّيْت، والفرزدق لا يجيء سابقاً ولا سُكَّيْتاً فهو بمنزلة المُصَلِّي. وجرير يجيء سابقاً وسُكَّيْتاً ومُصلِّياً، قال ابن سلاّم: وتأويل قوله: أنّ للأخطل خمساً أو ستّاً أو سبعاً طِوالاً روائعَ غُرَرًا جِياداً هو بهنّ سابق. وسائر شعره دون أشعارهما. فهو فيما بقي بمنزلة السُّكَّيْت والسُّكَّيْت آخِر الخيل في الرّهان. ويقال إنّ الفرزدق دونه في هذه الروائع وفوقه في بقيّة شعره فهو كالمُصلِّي أبداً والمُصلِّي الذي يجيء بعد السّابق وقبل السُّكَّيْت. وجرير له روائع هو بهنّ سابق، وأوساط هو بهنّ مصلّ، وسفسافات هو بهنّ سُكَّيْت".
11	الكامل للمبرّد ج01 ص 362 ـ 363	خلف الأحمر	"وقيل لخلف الأحمر وكان شديد التّعصّب لليمن: أكان عمرو بن معدي كرب يكذب؟ فقال: كان يكذب في المقال ويصدق في الفعال"
12	الأغاني للأصفهاني ج 02 ص 80	الأصمعي وأبو عبيدة	"وكان الأصمعي وأبو عبيدة يقولان: عديّ ابن زيد في الشّعراء بمنزلة سهيل في النّجوم يعارضها ولا يجري معها مجراها. وكذلك عندهم أميّة بن أبي الصّلت ومثلهما كان عندهم من الإسلاميّين الكميت والطّرمّاح"

13	نفسه ج 08 ص 359	الأصمعي	"ما زال هذا الفتى (= العباس بن الأحنف) يُدخل يده في جرابه فلا يخرج شيئا حتّى أدخلها فأخرج هذا. ومن أدمن طلب شيء ظفر ببعضه"
14	نفسه ج 09 ص 31	أبو عبيدة	"كان جميل يصدق في حبّه وكان كثيّر يكذب"
15	نفسه ج 15 ص 281	الأصمعي	"كان أهل الجاهليّة يسمّون طفيلا الغنويّ المحبِّر لحسن وصفه الخيل"
16	الموشّح للمرزباني ص 198	نفسه	"إنّما كثيّر صاحب كُرْبج ـ يعني الحانوت بالفارسيّة ـ يبيع الخَبَطَ والقَطِرَان"
17	نفسه ص 282 - ص 316	نفسه	"... وقال (= عن الأقيشر): ذاك مولَّد ولم يلتفت إلى شعره" "... فقال (عن مروان بن أبي حفصة): كان مولَّداً ولم يكن له علم باللّغة"
18	نفسه ص 329	أبو عبيدة	"قال ـ وذكر أبا نوّاس ـ هو بمنزلة بانٍ كَمُلت آلته ونقص بناؤه وكان ينبغي أن يكون بناؤه أجود"

إنّ منعم النّظر في الأمثلة التي سقنا يجدها محكومة بمنطق التّدرّج: من الدّرجة الصِّفر في التّصوير باتّجاه التّصوير الأقصى: أي من محض الصّفة تطلق على الشّاعر إلى تسمية الشّاعر باسم غيره في إطار علاقة مشابهة غير مباشرة بين مفرديْن يحرص العالم بالشعر على إظهارها، إلى تركيب صورة في إطار علاقة مشابهة مباشرة بين حاليْن. ومن ثمَّ يمكن النّظر في ضربيْن من التّسمية: تسمية مفردة وأخرى مركّبة:

□ التّسمية المفردة:

ونعني بها تعليق صفة بموصوف أو تسمية الشيء باسم غيره لذلك يمكننا أن نتوقّف عند التّسمية عن طريق الصفة والتّسمية عن طريق الاستعارة .

أ/ التّسمية عن طريق الصّفة: يمكن أن نستخرج خمسة أزواج رئيسيّة فاعلة في تشكيل مكوّنات الشّاعريّة كما يراها العالم بالشعر:

* الفارس - الشّجاع: قول (3) وقول (8)
* الحُجَّة - المولَّد: قول (4) وقول (17)
* الغالِب - المغْلوب: قول (7)
* المُسلم - الصَّادق: قول (8) وقول (11) وقول (14)
* الكيِّس - المحبِّر: قول (9) وقول (15)

□ الفارس - الشّجاع:

يمثّل هذا الزّوج الوصفي أبرز مكوّن من مكوّنات الفتوّة عند العرب والفتوّة عندهم هي كمال الرّجل قوّةً وكرمًا وحذقًا للأشياء فالفتى هو "الكامِل الجَزْل من الرِّجال"(1) وهو "السَّخِيُّ الكَرِيم"(2). فالفروسيّة والشّجاعة هما مظهران لذلك الكمال. فلئن كانت الشّجاعة هي "شِدَّة القلْب في البأْس"(3) فإنّ الفروسيّة هي الحذق بما يُمَارَس مِنَ الأشياء

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 10 ص 182
(2) نفسه ج 10 ص 183
(3) نفسه ج 07 ص36

كلّها[1]. واللاّفت للنّظر أنّ العرب يخصّون الرّجال بهاتيْن الصّفتيْن دون النّساء: "قال ابن سيده: ولم نسمع آمرأةً فارسةً"[2] كذلك يقولون: "رجل شجاع ولا توصف به المرأة"[3] ممّا يدلّ على عقليّة ذكوريّة تقصر المآثر على الرّجال وهو ما سينعكس على تعاملهم مع الشّاعر و شعره ضمن ما سنراه لاحقاً في إطار مفهوم الفحولة. إنّ صفات كالفروسيّة والشّجاعة ممّا يطلبه العالم بالشعر في الشّاعر لذلك يبدو الأصمعيّ - من خلال القول 03 - مُكْبِرا لعميرة بن طارق اليربوعي الذي اعتبره من رؤوس الفرسان فذكر أسْره لقابوس بن المنذر باعتبار ذلك صنيعا لا يقتدر عليه إلاّ فارس شجاع. إنّ العالم بالشعر لا يقف عند الشّاعريّة من وجهة نظر داخليّة يُعنَى فيها بالشّعر ومدى جودته فقط. وإنّما يقف عندها من وجهة نظر خارجيّة يهتمّ فيها بما يعدو الشّعر من سلوك اجتماعيّ أخلاقيّ يثمّنه العرب جميعاً باعتباره دعامة لمجتمعهم الإيجابيّ مثل سلوك الكرم والفروسيّة والشّجاعة. تصبح الشّاعرية من هذا المنظور الاجتماعي السّلوكي شكلا من أشكال الفروسية بما أنّ الفارس هو الحاذق لجميع الأشياء بما فيها الشّعر لذلك قال الأصمعيّ عن طائفة من الشعراء سئل عنهم: «هؤلاء أشعرُ الفرسان» (القول 03) فالعلماء يفرضون نوعا من الرقابة القِيميّة على معاني الشاعر. لذلك أنكروا بشدّة، مثلما رأينا فيما مرّ، على الأعشى تذلُّلَه في المدح وعلى المتلمّس حثَّه على البخل لأن في كل ذلك إخلالا بمنظومة القيم الإيجابية لديهم. فالزوج الفارس/الشجاع وثيق الصلة بجانب المعنى يسلِّط الضوءَ عليه باعتبار ذلك المعنى محكوما بمعايير تمثِّلها القيم التي تحتفي بها المجموعة وهي في معظمها قِيَمٌ بدويّة[4]

□ الحُجَّة-المولِّد:

فضلاً عن كون الحُجَّة هي «البُرهان»[5] فإنّها «تُحَجُّ أي تُقْصَدُ لأن القصد لها وإليها

---

(1) نفسه ج 10ص 221

(2) نفسه ج 10ص 220

(3) نفسه ج 07 ص 36

(4) وفي المقابل نجد الجبن والبخل والعجز عن حذق الأمور. وهي من مظاهر المجتمع السلبي التي أدانها العرب بشدة في شعرهم الهجائي لأنّ فيها خروجا سافرا عن منظومة قيمهم وخصوصيّة عقليّتهم. راجع طائفة من الأشعار في ذمّ الجبن: ابن أبي حديد: شرح نهج البلاغة تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم بيروت دار الجيل ط1 1987ج6 ص 104 وما بعدها.

(5) ابن منظور: لسان العرب ج 03 ص 53

وكذلك محجّةُ الطّريق هي المقْصد والمسْلك»[1]. فالشاعر الحُجَّة هو الذي يقصده العالِم بالشِّعرِ واللُّغةِ يروي شعرَه مستشهدًا به في قضايا اللّغة نظرًا لفصاحة صاحبه ونقاء لفظه، أمّا صفةُ المولَّد فمثلما تُطلق على الكلام «إذا استحدثوه ولم يكن من كلامهم فيما مضى»[2] تُطلق على «المحدث من كلّ شيء ومنه المولَّدون من الشّعراء إنّما سُمُّوا بذلك لحدوثهم»[3]. وتتّضح من صيغة العبارة في كلام الأصمعي أن صفة «مولَّد» سببٌ كافٍ لعدم اعتبار الشّاعر حجّةً: ففي القول (4) يتعاقب النَّفي والتَّعليل: «وليس بحجّة لأنه مولَّد». كما كانت صفةُ «مولَّد» في القول (17) مبرّرًا لعدم التفات الأصمعي إلى شعر الأقيشر أي عدم روايته. ولكننا نجد في أقوالٍ أخرى للأصمعي أن صفة «مولَّد» لا تنفي ضرورةً صفة «حُجَّة». قال الأصمعي: «وعمر بن أبي ربيعة مولَّد وهو حُجَّة»[4] كما قال الأصمعي: « وفضالة بن شريك الأسدي وعبد الله بن الزّبير الأسديّ وابن الرّقيات هؤلاء مولَّدون وشعرهم حُجَّة»[5]. إنّ هذا التباين راجعٌ إلى أن الأصمعي يعني بصفة «مولَّد» الشِّعر تارة والشَّاعر تارة أخرى. فإذا ما عنَى الشِّعرَ نفى عن الشاعر صفة «حُجَّة» لأن شعره لايشبهُ كلام العرب ولا يجري لفظه على قوالب فصاحتهم، أمّا إذا ماعنَى الشَّاعرَ دون شعره فإن صفة «مولَّد» لا تنفي ضرورة صفة «حُجَّة» إذ قد يكون الشاعر محدثًا متأخِّر الزّمان ويكون كلامه شبيهاً بكلام العرب يجري على أساليب قولهم ممّا يجعله جديرًا بالرّواية والاستشهاد به كما هي حال شعر عمر بن أبي ربيعة الذي استشهد به أبو عمرو بن العلاء في النّحو. إن الحجّة والمولَّد صفتان لا ترتبطان ضرورةً بتأخّر الشاعر وتقدّمه وإنما ترتبطان بطراز الكتابة. فإذا كان لفظ الشاعر نقيّا جاريًا على أساليب العرب فإن ذلك الشّاعر يُعدّ حجّة وإن تأخّر زمانه. أمّا إذا كان الشَّاعر مدخول اللّفظ ثقيل اللّسان كعديّ بن زيد العبادي[6] فإن ذلك الشاعر ليس بحجّة لايروي العلماءُ شعره وإن تقدّم زمانه. إن الزوج الحُجَّة / المولَّد وثيق الصلة باللفظ على وجه التحديد ومدى جريانه على أساليب العرب وقواعد تخاطبها في إطار ما يفرضه العالم بالشِّعر من رقابة لغويّة على ذلك اللفظ من زاوية تعامل معياريّ صِرْف.

---

(1) نفسه ص 54
(2) نفسه ج15 ص 394
(3) نفسه ص 395
(4) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 56-57
(5) نفسه ص 57
(6) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 150

□ الغالِب ـ المغْلوب:

تندرجُ صفتا «الغالِب» و «المغْلوب» في سياق التّهاجي يكون بين الشّاعريْن، وقد أقام ابن سلاّم في القول (07) الفرق بين المغلَّب «الذي يُغْلَبُ كثيرًا»[1] والغالِب الذي غُلِّب فيكون «المحكوم له بالغلبة على قِرْنِه»[2]. ويمكن أن نتبيَّن من خلال أقوال العلماء مستوييْن من المغالبة بين الشّاعر وغيره: مستوى يغلِبُ فيه الشاعرَ المتكلّمُ العاديّ ومستوى يغلب فيه الشّاعرَ الشّاعرُ:

1/ مستوى يغلب فيه الشاعرَ المتكلّمُ العاديُّ:

يروي أبو عبيدة عن أبي عمرو بن العلاء أنه قال: «أربعة من كبار الشعراء غُلِبوا بالكلام منهم الأعشى هجا ابن عمّه جهُنَّام فقال (الطويل):

دعوتُ خليلِي مسْحلاً ودَعَا لـه   جهُنَامُ جَـدْعًـا للحمـارِ المُصلَّـمِ
(. . .) فما بوَّأَ الرّحمانُ بيتَك بالعُلاَ بأكْنَافِ شَرْقِيِّ المُصَلَّى المُحَرَّمِ

قال جهُنّام: لكن فناؤك به واسع يا أبا بصير فغلَبه. ونابغة بني جعدة حين يقول لعقال بن خويلد (الطّويل):

فمَا يشْعُرُ الرُّمْحُ الأصَمُّ كُعُوبُه   بِثَـرْوَةِ رَهْـطِ الأبْلَـخِ المتظلِّـمِ

فقال عقال: لكن حامله ياأبا ليلى يشعر فيقدعه. فغلبه. والأخطل قال لشقيق بن ثور (. . .) (الطّويل):

وماَ جِذْعُ سَوْءٍ خَرَّقَ السُّوسُ جَوْفَهُ   لِمَـا حمَّلتْـه وائـلٌ بمُطِيـقِ

فقال شفيق: أبا مالك أردت هجائي فمدحْتَني، والله ماتُحمّلني ذُهل أمرها وقد حمَّلْتني أنت أمْر وائل طرًّا فغلبه. وفضالة بن شريك: قال لعبدالّله بن الزّبير(الوافر):

ومـالِـي حيـنَ أقْطـعُ ذاتَ عِـرْقٍ   إلَـى آبْـنِ الكَـاهليَّـةِ مِـنْ مَعَـادِ

فقال ابن الزبير: عيّرني جدّاتي وهي خير عمّاته. فغلبه.»[3]. ألا ترى أن في أبيات

(1) ابن منظور: لسان العرب ج10 ص 98
(2) نفسه
(3) المرزباني: الموشح ص 63-64

هؤلاء الشعراء الأربعة مطاعن تتّصل بالمعاني. فالأعشى ذكر (بيت العُلا) فأوحى لمهجوّه بمعنى (الفِنَاء الواسع) فسخر منه بذلك، كما حوّل عقال بن خويلد (عدم شعور الرّمح) إلى (شعور حامل الرّمح) متحايلا على المعنى ناقلاً إيّاه من الذّم إلى المدح، أما شفيق بن ثور فقد رصد المطعن في عجز بيت الأخطل فاعتبر تحميل وائل أمرها إياه مدحًا صريحًا لا ذمّا. أما عبد الله بن الزبير فقد كشف لهاجيه أنه أصاب نسبه عندما عيّره بجدّاته. إن هؤلاء الشعراء المغْلوبين هم شعراء كبار. ومع ذلك لم يحترزوا من الخطإ عند معالجة المعنى فلم يُصيبوا الغرض.

2/ مستوى يَغلبُ فيه الشاعرَ الشاعرُ:

فقد حدّث الأصمعي قال: «كان يُقال: أشعر النّاس مُغلَّبو مُضر: حميْد والرّاعي وابن مُقبل. فأما الرّاعي فغلبه جرير وغلبه خنزر رجل من بكر، والجعدي غلبتْه ليلى الأخيليّة وسوار بن الحيا. وابن مقبل غلبه النّجاشي من بني الحارث بن كعب، وحميْد كلّ من هاجاه غلبه»[1]. إن في ذلك نوعا من المفارقة: شاعر كبير يهزمه شاعر قد يكون أقلّ منه قدرة ونباهة. ومن ثم يحقّ التّساؤل عن نوع الهزيمة فحميْد بن ثور العامريّ كلّ من هاجاه غلبه. أفترجع هذه الهزائم المتكرّرة إلى مطاعن في شعره أم إلى ضعف قريحته في باب الهجاء؟ هل الشِّعر وحدَه المحدِّد للغلبة؟.

إن ابن مقبل الذي أشار إليه الأصمعي ذكره ابن سلاّم بأنّه «شاعر مُجيد مُغلَّب غُلّب عليه النّجاشي ولم يكن إليه في الشعر وقد قهره في الهجاء»[2]. لم يُفد ابنَ مقبل شعرُه فقد تمكّن النّجاشي من قهره. فالشاعر المُجيد لا يكون بالضرورة غالبًا بل إنّ مايسترعي الانتباه أن المُجيدين مغلوبون. ولذلك في نظرنا تفسيران: ظاهر وباطن. أما التّفسير الظاهر فيتمثل في أن الشاعر مغلوبٌ إمّا لوجود مطاعن في شعره تتّصل باللّفظ والمعنى وإمّا لأن الهجاء يستعصي على قريحته فلا يُسلس له القياد[3]. إن المطاعن لا يكاد يخلو منها شعر. أما استعصاء الهجاء على المغلوب فإنَّ من المغلوبين من هو قادر على الهجاء

(1) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني ص 60
(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج01 ص 150
(3) راجع عن تقصير ذي الرمّة في الهجاء طبقات ابن سلاّم ج 02 ص 551 وراجع عمّا دار بين البحتري وابن الرّومي. الموشّح للمرزباني ص 417

ولكن قدرته تلك لم تُجده نفعًا فانهزم بوسائل أخرى غير الشعر، ممّا يفضي بنا إلى التّفسير الباطن لظاهرة المغالبة الشعرية، باعتبار أن الحدث الشعري عند العرب ليس قولاً شعريا فحسب وإنما هو مقامٌ أيضًا، وماالشاعر وشعرُه إلا مكوّن من مكوّنات ذاك المقام: الجمهور والأشياء من لباس وحيوان وكلّ لوازم الفرجة، تنصهر كلّها في مشهدٍ احتفاليّ شعري يظهر في مظهر الحلْبة تنصرف فيها الأنظار الى الخصميْن، والكلّ في انتظار لحظة الحَسْم: «خرج العجّاجُ متحفّلاً عليه جُبّة خزٍّ وعمامة خزٍّ على ناقةٍ له قد أجاد رحلها حتّى وقف بالمربد والنّاس مجتمعون فأنشدهم قوله (الرّجز):

* قدْ جَبَرَ الدّينَ الإلهُ فجَبَرْ*

فذكر فيها ربيعة وهجاهم. فجاء رجل من بكر وائل إلى أبي النّجم وهو في بيته. فقال له: أنت جالسٌ وهذا العجّاج يهجونا بالمربد قد اجتمع عليه النّاس!! قال: صف لي حاله وزيّه الذي هو فيه، فوصف له. فقال: ابغني جَمَلاً طحّانا قد أُكْثِر عليه من الهناء. فجاء بالجمل إليه، فأخذ سراويل له فجعل إحدى رجليه فيها واتّزر بالأخرى وركب الجمل ودفع خطامه إلى من يقوده فانطلق حتّى المربد فلمّا دنا من العجّاج قال: اخلع خطامه فخلعه، وأنشد (الرّجز):

* تذَكَّرَ القلبُ وجهْلاً مَا ذَكرْ*

فجعل الجمل يدنو من النّاقة يتشمّمها ويتباعد عنه العجّاج لئلا يفسد ثيابه ورحْله بالقطران حتّى إذا بلغ إلى قوله:

* شيطانُهُ أنثى وشَيطانِي ذكرْ*

تعلّق الناسُ هذا البيت وهرب العجّاج عنه»(1)

لقد خرج العجّاج من الحلبة مدحورًا يجرّ أذيال الهزيمة لأن أبا النّجم لم يتعمّد هزيمته بالشّعر وحده. لذلك كان حرصُه كبيرًا على معرفة حال العجّاج وزيّه قبل الذهاب لمواجهته وبذلك تمكّن من رصد مطاعن الخصم وهي لاتتعلّق بشاعريّته وإنما بعناصر مقاميّة كاللّباس والمطيّة والرّحل. فكان تخيّر أبي النّجم لعناصر مقاميّة مضادّة أبرزها الجملُ المطليُّ بالقطران. فالجمل للنّاقة والقطران لتشويه العجّاج المتحفّل في الخزّ.

(1) الأصفهاني: الأغاني ج 10 ص 160

وقد تعمّد أبو النّجم خلع خطام الجمل حتّى يُتيح له تشمّم النّاقة ومن ثمّ يكتمل مشهد الفحْل الذي يقترب من الأنثى تمهيدًا لاعتلائها، وبذلك يُشوِّه الخصمُ بطريقتيْن: ماديّة من خلال تعمّد إفساد ثيابه ورَحْله بالقطران لإضحاك الجمهور عليه، ومعنويّة من خلال الطّعن في فحولته. فجعل حال مهجوّه كحال ناقته سرعان ماتذِلُّ للجمل، وجعل من نفسه، في المقابل، ذلك الجمل في الفحولة والقوّة. ويتزاوج هذا المشهد الجنسي المرئي مع القول. ففي عمق المنظر: منظر الجمل يتشمّم النّاقة يصدع أبو النجم بقوله:

* شيطانُه أنثى وشيطاني ذكرْ *

وما إن تعلّق الناس هذا البيت الذي وصل معناه إليهم عبر العين والأذن حتى كانت الغلبة لأبي النّجم.

لم تكن إذن هزيمة العجّاج بالشِّعر. فهو مغلوب لا لأن شعره ضعيف لفظا ومعنى ولا لأن شعر خصمه قويّ لفظا ومعنى بل لأن خُطّةَ ذلك الخصم في اختيار مشهد المواجهة كانت محكَمة للغاية. لقد أردنا من خلال ما تقدّم تحليل خلفيّة ربط العلماء بين (أشعر الشّعراء) وصفتِه (مغلوبًا) فتبيّن لنا أن صفة الغالب لا ترتبط ضرورةً بجودة الشعر كما إن صفة المغلوب لا ترتبط ضرورةً بضعْف الشعر. ومن ثَمّ نفهم لماذا غُلِب كبار الشعراء أو أشعرهم من ناسٍ أقلّ منهم شاعريّة ومنزلة.

رأينا في المستوى الأول أن الغلبة راجعة إلى خطإِ الشاعر في المعنى مما ينجر عنه عدم إصابة الغرض. ثم رأينا في المستوى الثاني أن الغلبة راجعة إلى المقام أكثر مما هي راجعة إلى المقال الشعري. ومهما يكن فإنّ العلماء بكلامهم على الزوج الغالب/المغلوب يكونون قد مهدوا لمفهوم "الإصابة" على مستوى المعنى ولطرح العلاقة بين المقام والمقال سواء في المشهد الشعريّ أو في المشهد التواصليّ بوجه عامّ.

□ المسلِم ـ الصَّادق:

تحدّث العلماء عن الشّاعر المسلم فامتدح ابن سلاّم، من خلال القول (08)، في لبيد بن ربيعة إسلامَه وهذا الرأي هو صدًى لرأي أبي عمرو بن العلاء الذي يقول عن الشّاعر نفسه: «ما أحدٌ أحبّ إليّ شعرًا من لبيد بن ربيعة لذِكْره الله عزّ وجلّ ولإسلامه

ولذكره الدّين والخير»[1]. إن العالم بالشعر يُقوّم شاعريّة الشاعر من زاوية عقائديّة تنمو في إطارها آصرةُ ألفةٍ بينهما، وهي ألفة سرعان ماتستحيل جفاءً بين ذلك العالم وشعر ذلك الشاعر الأثير لديه، لذلك يستدرك أبو عمرو بن العلاء بعد أن مدح في لبيد إسلامه قائلاً: «ولكنَّ شعرَه رحى بزْر»[2]. كما يُفهم من رأيٍ للأصمعي افتقار شعر لبيد إلى «الحلاوة» بالرّغم من كونه جيّد الصّنعة[3] فيتحوّل العالم بالشعر من مقوّم للشاعريّة من منظور عقائديّ خالص إلى مقوّم للشعر من منظور أدبي فنّي لايحتكم فيه إلاّ إلى ذوقه. ومثلما أكبر العلماء في الشاعر إسلامه أكبروا فيه صدْقه. هذه القيمة الأخلاقية التي ثمّنها ابن سلاّم في لبيد من خلال القول (08) بأن قال عنه: «رجُل صِدْق» في إشارة إلى مايتميّز به الشاعر الإنسان من سلوك أخلاقي قويم ولكن عدم التّمييز بين المبدع إنسانًا والمبدع شاعرًا قد يُوقع في الخلط بين صدق الشاعر في الواقع وصدقه في الفن. غير أن خلفا الأحمر أقام الفرقَ بيّنًا، من خلال القول (11) بأن قال عن عمرو بن معدي كرب: «كان يكذب في المقال ويصدق في الفعال». فالشاعر في مقاله فنّان لذلك يخرج كذبه عن السّياق الأخلاقيّ، أمّا في فعاله فهو إنسان إذا ماقال غير الحقّ أو أتى غير الخير اعتُبر ذلك منه انحرافاً عن ضوابط الأخلاق ومكارمها. كما نفهم أيضا صِدق جميل في حبّه (القول 14) ضمن السّياق الفنّي إذ يصادف أن يقول الشاعر الشعر وهو يعيش آلام العشق فيكون جمال الشّعر وليد الآلام. لذلك قال ابن سلاّم: «وكان جميل صادق الصّبابة وكان كثيّر يتقوّل ولم يكن عاشقاً»[4] ولكن ليس ضرورياً أن يكون كثيّر عاشقًا لكي يصدق فقد يستطيع بوسائله الفنّية الخاصّة ووفق خطّة تعبيريّة محكمة البناء أن يُوهم السّامع بأنّ ماذكره قد حدث فعلاً لأن نجاح الشاعر في التأثير في سامعه بأشياء يتقوّلها ووصف آلام يفتعلها أصعب بكثير من التأثير في السّامع بوصف آلامٍ يحترق بها في واقع الحياة.

بالرّغم من تعامل العلماء مع الشّاعريّة من زاوية عقائديّة أخلاقيّة لا تخلو من الذّاتيّة والهوى فإنّهم قد كانوا على وعي بقضيّة الصّدق والكذب في سياقها الفنّي فميّزوا بين الكذب في المقال والصّدق في الفعال في إدراك منهم دقيق للحدود الفاصلة بين المبدع

(1) المرزباني: الموشّح: ص 89
(2) نفسه: سنعرض للأحكام المجازية التي يطلقها العلماء على الشعر في الفصل الموالي.
(3) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 50
(4) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 02 ص 545

الإنسان والمبدع الفنّان. وبذلك ينبّهون إلى قضيّة مركزيّة ذات صلة بنظرية المعنى عند العرب. وسيأتي كلام النقاد على تلك القضية على نحو أكثر تفصيلاً وعمقاً.

□ الكيِّس ـ المحبِّر:

يتجلّى من خلال القولين (9) و(15) أن سبب إطلاق صفتيْ (الكيِّس) و(المحبِّر) على النّمر بن تولب وطفيل الغنويّ عائدٌ إلى حُسن شعرهما، وفي اللّغة: كَيْسُ الفِعل أي حسنُه والرَّجل كيِّس مُكيَّس بمعنى ظريف[1] أما محبِّر فمن التّحبير وحُسْن الخَطّ والمنطق، وحبَّرتُ الشِّعرَ والكلامَ حسَّنْتُه[2]. فطبيعيٌّ أن يكون حُسنُ الشّعر صادرًا عن روحٍ حظّها من الفن غير قليل، فوصفُ الخيل الذي اشتهر به طفيل الغنوي[3] أمارة اقتدار على فنّ التّصوير من حيث دقّة الملاحظة والقدرة على محاصرة المشهد بالتقاط جميع تفاصيله، كما إن قول، النَّمر بن تولب في وصف إعراض المرأة (الطويل):

فصدَّتْ كأن الشَّمسَ تحْتَ قِنَاعِها　　　بدَا حاجِبٌ منْها وضَنَّتْ بِحَاجِبِ[4]

لدليلُ قدرةٍ على صناعة الصّورة الحسنة التي استجادها القدماء وأخذها المحدثون[5]. بالرّغم من أنّ النّظر في خطاب الوصْف لدى طفيل الغنويّ أو في خصائص الصورة لدى النّمربن تولب ممّا يضيق عنه هذا المقام فإنّنا نعتقد أن ماجعل أبا عمرو والأصمعي، يصفان الشاعريْن بالكياسة والتَّحبير هو جماليّة الوصْف والصّورة ممّا جعل شعر كلٍّ منهما حقيقًا بصفة الحُسن، ولكنّه حُسنٌ متولّد عن جُهدٍ ومشقَّة لم تَفِضْ به القريحةُ وحْدها فالكيِّس هو العاقل أيضًا[6]. فكأنَّ العقل يتدخّل في صناعةِ الشّعر «بالتّنقيح» و«التّثقيف» و«التّحكيك» حتّى يرقى القول إلى درجة من الحُسن عَلِيَّة، ألم يذهب الأصمعي إلى أنّ شعر لبيد «جيِّد الصّنعة وليست له حلاوة»[7]؟ ألم ينعت الذين يتعهّدون أشعارهم بالعبيد ؟ يقول صاحب العمدة: «وكان الأصمعي يقول: زهيرُ والنّابغة

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 12 ص 201
(2) نفسه ج 03 ص 15
(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 364
(4) نفسه ص 228
(5) نفسه
(6) ابن منظور: لسان العرب ج 12 ص 201
(7) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 50

من عبيد الشّعر يريد أنهما يتكلّفان إصلاحه ويشغلان به حواسّهما وخواطرهما. ومن أصحابهما في التّنقيح وفي التّثقيف والتّحكيك طُفيل الغنويّ (. . .) ومنهم الحطيئة والنّمر بن تولب»[1]. بالرّغم من أن العالِم بالشّعر وصف الشاعر الذي يتعهّد شعره بالكيِّس والمحسِّن استطرافًا منه لبعض مظاهر الصّنعة فإن العلماء عمومًا لا يرتضون من الشّعر إلا المطبوع لأنه «هو الأصل»[2]. أما إذا توخّى الشاعر الصّنعة لتحسين شعره فإن ذلك يكون بمقدارٍ «مِن غير قصدٍ ولا تعمّل لكنْ بطباع القوم عفوًا»[3] لذلك «استطرفوا ما جاء من الصّنعة نحو البيت والبيتيْن في القصيدة بين القصائد»[4]. أمّا إذا بالغ الشّاعر في طلب الصّنعة فيصبح عندئذٍ من عبيد الشّعر على حّد وصفِ الأصمعي: «وذكر بعضُهم شعر النّابغة الجعديّ فقال: «مُطرف بآلافٍ وخِمارُ بوافٍ». وكان الأصمعي يفضّله من أجل ذلك وكان يقول: «الحطيئة عبدٌ لشعره» عاب شعره حين وجدَه كلّه متخيّرًا منتخبًا مستويًا لمكان الصّنعةِ والتكلّف، والقيام عليه»[5]. إن الشِّعر الذي يرتضيه العلماء هو شعر المطبوعين «الذين تأتيهم المعاني سهوًا ورهوًا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً. وإنَّما الشِّعر المحمود كشعر النّابغة الجعدي ورؤبة. ولذلك قالوا في شعره: مطرف بآلافٍ وخمارٌ بوافٍ. وقد كان يخالف في ذلك جميع الرّواة والشّعراءوكان أبو عبيدة يقول ويحكي ذلك عن يونس»[6]. هكذا تبيّن لنا من خلال كلّ ماتقدّم أنّ للتّحسين حُدودًا ممّا يفضى بنا إلى قضية الطبع والصّنعة في صلتها بالشاعر أساسًا: فمن المبالغة في تحسين القول تتولّد صفة أخرى للشاعر هي صفة (العَبْد) في إشارة إلى من يتخيّر شعره ويُخرجه كلّه مستويا جيّدًا. وبذلك يقف العلماء عند جانب مهمّ في تشكّل شاعريّة الشاعر هو كيفيّة تعامله مع اللّفظ والمعنى عند لحظة الخلق الشعري دون أن يفوتهم التّنبيه الضِّمنيّ من خلال الزوج الكيِّس/ المحبِّر إلى أهمية الجانب الجمالي في الوصف عن طريق دقَّة تشكيل الصُّورة. فكلام العلماء بالشعر على الحُسن والتَّحبير هو تمهيد صريح لطرح الزوج لفظ/ معنى على أرضية جمالية. يضاف إلى ذلك أن المبالغة في توخِّي الكياسة والتَّحبير قد تفضي إلى

(1) ابن رشيق: العمدة ج01 ص 233
(2) نفسه ص 225
(3) نفسه
(4) نفسه ص 227-228
(5) الجاحظ: البيان والتّبيين ج 01 ص 206
(6) نفسه ج02 ص 13

وقوع الشاعر في التكلّف والصّنعة. لذلك كان إلحاحهم على ألا يكون الشاعر عبدا لشعره وعلى ضرورة التّعويل على الطّبع شكلاً من أشكال التمهيد لطرح قضية الطبع والصنعة ذات الصلة بكيفية تعامل الشاعر مع ألفاظه ومعانيه.

لقد اتضح من خلال ما تقدم ارتباط أزواج الصفات التي حلّلنا باللفظ والمعنى. فالزوج حُجَّة / مُولَّد يحيل على اللفظ من الزاوية اللغوية المعيارية في حين يرتبط الزوج كيِّس/ محبِّر بالزّاوية الجماليّة للفظ مما له صلة بمفهوم الحُسْن وحدود التّحْسين المرتبطة بقضية الطبع والصنعة. أما الزوجان فارس/ شجاع و مسلم/ صادق فموصولان بالمعنى وتشكُّله وفق معايير قيمية إما أخلاقية أو اجتماعية أو دينية. في حين يرتبط الزوج غالب/ مغلوب بجدلية المقام والمقال في الخطاب الشعريّ. فإنْ أخطأ الشاعر المعنى أخلَّ ذلك بالمقام وإنْ روعي المقام تحققت إصابةُ المعنى. إنَّ تلك الأزواج الوصفيّة تكشف عن بذور لقضايا نقديّة ستتطور منهجية التعامل معها مع الأيام مثلما سنتبيّن ذلك في الفصول الآتية.

ب/ التّسمية عن طريق الاستعارة(1): استعار العالم بالشِّعر للتعبير عن الشّاعريّة، فَحْلَ الإبل وسوابقَ الخيل:

☐ فحْل الإبل: إن الفحل هو الذَّكرُ من كلّ حيوان(2) أما المستعار للشاعر تحديدًا فهو فحْل الإبل: هذه الحيوانات التي ارتكزت عليها حياة العربيّ إذ واجه بها مكاره الصّحراء فكانت لها صورتها البارزة في مشهد البادية. إن قراءة ثقافة البادية لا تستقيم دون التوقّف عند عناصر المشهد المتآلفة من إبل وصحراء وإنسان(3). ولئن استأثرت الناقة باهتمام الشاعر يبثُّها مواجيده و يناجيها في حلّه و ترحاله، فإنّ الفحل استأثر باهتمام النّاقد(4) فكانت المزاوجة قويّةً بين صورة الحيوان/ الفحْل وصورة الإنسان/ الفحْل لتأكيد معنيَيْ الذّكورة والقوّة. ومن ثمّ ينتقل لفظُ الفحل من الاستعمال الحقيقي إلى الاستعمال المجازي في شكل مصطلح نقديّ استرسخ مع الأصمعي. فقد سأله أبو حاتم عن معنى الفحل فقال: «يراد أن له مزيّةً على غيره كمزيّة الفحل على الحِقَاقِ» (القول 01).

---

(1) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية: "المجازي " من ص 55 إلى ص 97
(2) ابن منظور لسان العرب ج 10 ص 194
(3) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنّظرية النقدية ص 101
(4) نفسه ص 102

فالمقصود بالحِقِّ هو ذَكرُ الإبل «الذي دخل في السّنة الرّابعة وعند ذلك يُتَمَكَّن من ركوبه وتحميله»[1]. فمثلما هو حديث عهد بالرّكوب والتّحميل، فهو حديث عهد بالضِّراب وإلقاح النّوق: «ومن هنا فأفضليّة الفحل على الحِقِّ إنما هي في قوّة ضِرابه وسرعة إلقاحه فيكون نتاجه كريماً»[2]. أمّا بيت جرير الذي استشهد به الأصمعي على معنى الفحل فيتضمّن مقارنة بين ابن اللّبون وهو الفحل في سنته الثالثة[3] والبازل الذي خرجت نابُه[4]. فالبازلُ يفضل ابنَ اللّبون لقوّته كما يفضُل الفحلُ الحِقَّ لقوّته. كذا أمرُ الشاعريْن المتفاوتيْن في الجودة. فالمفاضلة التي يعقدها الأصمعي تجري «بين شاعريْن مُجِيدَيْن يفضل أحدُهما الآخرَ بميزة هي لهذا دون ذاك»[5]. لئن انصرفت عناية الأصمعي إلى مصطلح الفحل فإن مصطلحا آخر نقيضا حضر في خطابه هو (الأنثى). فيتّضح أن الزوج ذكورة/ أنوثة يحكم جانبا من خطاب العالم بالشِّعر المجسِّم لعقليّة العرب الذّكوريّة في التّعامل مع الأشياء وفهم الظّواهر بما فيها الكلام والشِّعر تحديدًا. فقد جسّموا تفاوت الشعـراء في جودة الشعر بتفاوت فحل الإبل وأنثاه في القوّة. وبتفحص آراء الأصمعي التي استشهدنا بها تمثيلاً لاحصرًا نتبيّن من خلال القولين (02) و(03) أنّ للفحولة مراتبَ:

الشّاعر	التّسمية	المرتبة
المسيّب بن علس	فحل	01
دريد بن الصمّة	فحل فارس	02
الأسود بن يعفر النهشلي	يُشبه الفحول	03
عمر بن شاس الأسدي/ لبيد بن ربيعة	ليس بفحل	04
عديّ بن زيد	ليس بفحل ولاأنثى	05

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 03 ص 259
(2) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 108
(3) نفسه ص 104
(4) نفسه
(5) نفسه ص 109

إن جودة شعر الشاعر بين حدَّيْن: الفحل باعتباره مُجسِّما للدّرجة العليا للجودة والأنثى باعتبارها مجسِّمة للدّرجة السّفلى للجودة:

1/ الدرجة العليا للجودة: لم يُظهر الأصمعي المقصود بالفحل على نحو دقيق يُرضي فضول الباحثين لذلك اجتهد الدّارسون في تطويق مرادِه بالفحولة فذهب صلاح الدّين المنجّد إلى أنه كان يريد «جودة السّبك وبراعة المعنى ووفرة الشّعر معًا»[1]. ورأى إحسان عبّاس أنه أراد «طرازًا رفيعًا في السّبك وطاقةً كبيرة في الشاعرية وسيطرة واثقة على المعاني»[2] ونبّه توفيق الزيدي إلى أن فهْم الفحولة على هذا النحو لايعكس بالضّبط مراد الأصمعي الذي لم يُجْرِ مقاييس جودة السّبك وبراعة المعنى ووفرة الشِّعر وسيطرة الشاعر على صنعته ضمن مصطلح «فحولة». وإنّما أجراها ضمن مصطلح «فحْل»: «إذ الفحولة بهذا المعنى المذكور سابقا لم يتولّد لها المصطلح المناسب»[3] ففحولة في استعمال القدامى هي جمع فحل مما يُفضي بنا «إلى القول بأنّ «الفحل» هو المصطلح القطب الرّائج، وأن «فحولة» بمعنى الجودة الفنيّة هي من المصطلحات المولّدة في عصرنا. وربما سهّل توليد هذا المصطلح قياسه على «ذكورة» و«أنوثة». لذا فإن عنوان رسالة الأصمعي «فحولة الشعراء» إنّما المقصود منه عند صاحبه هو «فحول الشعراء»»[4].

2/ الدّرجة السّفلى للجودة: كان القدماء يعتبرون الأنثى رمزًا للِّين والوهن والضّعف فأنّى لها أن تتصدّى للشِّعر وهو من شأن الفحول! : «وكان بشّار يقول: لم تقل امرأة شعرًا قط إلا تُبيِّن الضّعف فيه. فقيل له: أو كذلك الخنساء؟ فقال: تلك كان لها أربعُ خُصى!»[5] إن القاعدة تقضي بارتباط متصوَّر الضّعف بالأُنثى ومتصوَّر القوّة بالذَّكر، أمّا شعر الخنساء فيمثّل، حسب بشّار، استثناءً إذ صوّرها ـ من خلال ذكره لأعضاء التّناسل ـ ذكرًا قويّ الذكورة في إهاب امرأة إشارة منه إلى قوّة شاعريّتها التي تشذّ بها عن النّساء فتدخل في زمرة الفحول، وفي السّياق نفسه استعمل الأصمعي مصطلح الأنثى في

---

(1) صلاح الدين المنجّد: كتاب فحولة الشعراء للأصمعي ص 5
(2) إحسان عبّاس: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب ص 53
(3) توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنّظرية النّقدية ص 111
(4) نفسه
(5) المبرّد: الكامل ج 02 ص 327

قوله عن عديّ بن زيد: «ليس بفحل ولا أنثى» مخرجًا إيّاه عن الفحول ملقيًا به في زمرة المخنَّثين. فعن الأنوثة تولّد مصطلح التخنّث فصارت صفة (مُخنّث) مقابلاً ضدياً لِفَحْل، وقد كان أبو عبيدة إذا سمع شعر قطريّ بن الفجاءة قال: «هذا الشّعر! لا ما تعلّلون به نفوسكم من أشعار المخنَّثين»[1] كما روي عن الأصمعي أن محمد بن عمران الطّلحي القاضي قال: تناظرَ ربعيٌّ ومُضَريٌّ في الأعشى والنّابغة فقال المضريّ للربعيّ: شاعرُكم أخنثُ النّاس حين يقول (البسيط):

قالت هريرةُ لمّا جئتُ زائرَها ويْلي عليكَ وويْلي منكَ يا رجلُ

فقال الرّبعيّ: أفعلى صاحبكم تُعوّل حيث يقول (الكامل):

سقط النّصيفُ ولم تُردْ إسقاطَه فتنــــاولتْـــه واتّقَتْنـــا بـــاليَـــدِ

لا والله ماأحسن هذه الإشارةَ إلاّ مُخنَّثٌ»[2]. فإن كان الشاعر مخنَّثا أنثويَّ الخصال انعكس ذلك على شعره ضعفا و تفككا و بذلك ينحدر شعره إلى الدّرجة السّفلى من الجودة. إن هذه الطّريقة في التّعامل مع الشعر ليست غريبة عن قوم تحوَّلت الفحولة في حياتهم من السلوك إلى العقلية. مما انعكس على طريقة تعاملهم مع الأشياء وطريقة فهمهم للظّواهر، فحتّى شياطين الشعراء جعلوا منها الذكرَ و الأنثى: ألم يفخر أبو النجم في مهاجاته العجاج قائلاً: * شيطانُه أُنْثى و شيطاني ذَكَرْ*[3] إشارة منه إلى قوّة الإلهام وسهولة تأتّي القول؟! إن علاقة الشاعر العربي بلُغته مشاكلة لعلاقته بآمرأته ولعلاقة جَمله بنَاقته: «إنها طرافة المخيال العربيّ وقد داخل بين الحيوان والإنسان والكلام. فكما يضرب الفحلُ النّاقةَ ليكون النّتاج، وكما يفترع الرّجلُ المرأةَ ليكون النّسل، يفترع اللّفظُ المعنى ليكون خيرُ الكلام. إنّها الرؤية الجماليّة لدى العرب تُعتصر في هذا التّعبير فتخرج أصولاً لن يزيدها النّقاد، بعد ذلك، إلا تفصيلاً وتوضيحًا».[4] وهي رؤية جماليّة موصولة بنظام قيمهم الأخلاقيّة والاجتماعية التي تنهض على المروءة ومالها من مظاهر كالفروسيّة والشّجاعة والكرم والنّسب الصّريح وقاعدتُه النَّسْل الكريم، ممّا له صلة حميمة

(1) إحسان عبّاس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 53
(2) المرزباني: الموشح ص 64-65
(3) الأصفهاني: الأغاني ج 10 ص 160
(4) توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنظرية النقديّة ص 112

بمواصفات مجتمعهم الإيجابيّ، فقد كان المتقبّل للشّعر يُعجب بفحولة المبدع شاعرًا وبفحولته آمْرَأً شجاعًا لا يعرف الخَوفُ إلى قلبه طريقًا: التقى جريرٌ الأخطلَ عند عبد الملك فحدث بينهما من التنابز والتلاحي ما جعل جريرًا يستأذن الخليفة في هجائه لكنّه قال له: «لا يكون ذلك بين يديّ»[1] فخرج جرير مغضبًا حانقًا وأُمِر الأخطل بأن يتبعه وأشار على خادم له بأن يراقب ما قد يحدث بينهما «فخرج جرير فدعا بغلامٍ له فقدّم إليه حصانًا له أدهم فركبه وهدر والفرس يهتزُّ من تحته، وخرج الأخطل فلاذَ بالباب وتوارى خلفَه ولم يزل واقفا حتّى مضى جرير فدخل الخادم إلى عبد الملك فأخبره فضحك وقال: قاتل الله جريرًا! ما أفْحلَه! أما والله لو كان النّصرانيُّ برز إليه لأكله»[2]. تتّضح ممّا تقدّم صورتان: صورة جرير الشُّجاع المَغِيظ. وصورة الأخطل الجبان المتواري خلف الباب. وتتشكّل صورة جرير من صورة الفحْل من الإبل لذلك هدَربفعل الغضب كما يهدر البعير يتردّد الصّوت في حنجرته[3] أمّا حاله في منع عبد الملك له من هجاء الأخطل بحضرته كحال البعير الهادر «يُحْبَسُ في الحظيرة ويُمْنَعُ مِنَ الضِّراب»[4]. يحصل التّماهي إذن بين الشاعر من النّاس والفحل من الإبل وهو تماهٍ أساسُه القوّة الماديّة والمعنويّة. أمّا صورة الأخطل وهو يلوذ بالباب ليتوارى خلفه جُبْنًا فهي صورةٌ نقيضٌ تحطّ من قدْر الشاعر لأن الجبن في العقلية العربية القديمة موصول بجملةٍ من القيم المناقضة للمروءة كالبخل والنَّسب المدخول والتخنّث واللّين والضّعف ممّا له صلة بملامح المجتمع السّلبي. وقد حملت شدّة التناقض بين صورة جرير الفحل وصورة الأخطل الجبان عبد الملك على القول تعجّبًا من قوّة جرير: «ما أفحلَه!»، وهي قوّة يثمّنها القدماء عاليا ويعتبرونها مكوّناً فعّالاً في شاعريّة الشّاعر، وفي المقابل يُدِينون الضّعف واللّين المرتبطيْن بالتخنّث والأنوثة أشدّ إدانة.

☐ سوَابِق الخيل: للخيل أهميّة في حياة العرب القدامى لذلك أفاضوا في الثّناء عليها فقد أشاد النّبي ﷺ بفضلها[5] كما أُثِرت عن العرب أقوال في صفاتها ومحاسنها فقد

(1) الأصفهاني: الأغاني ج 08 ص 73
(2) نفسه
(3) ابن منظور: لسان العرب ج 15 ص 51
(4) نفسه
(5) ابن عبد ربّه: العقد الفريد ج 01 ص 174

عايشوها عن كثبٍ فعرفوها معرفة أنفسهم وأهلهم: «وقال عمر بن الخطّاب لعمرو بن معد كرب: كيف معرفتُك بِعِرَاب الخيل؟ قال: معرفة الإنسان بنفسه وأهله وولَده. فأمر بأفراس فعُرضت عليه فقال: قدّموا إليها الماء في التِّراس فما شربَ ولم يكتفِ فهو من العراب، وماثني سُنْبُكَه فليس منها»[1] وكانوا يشهدون حلْبة الرّهان. فقد روى الأصمعي «أن هارون الرّشيد ركب في سنة خمس وثمانين ومائة إلى الميدان لشهود الحلبة. قال الأصمعي: فدخلتُ الميدان لشهودها فيمن شهد من خواصِّ أمير المؤمنين»[2]. إن العالم بالشِّعر يحتك في يومه بمشهد سباق الخيل لذلك يبدو من الطبيعيّ تأثره بما يرى في الحُكم على التّفاوت بين الشعراء، وكما تتفاوت فحول الإبل، من الحِقِّ إلى البازل، في القدرة على الضِّراب والإلقاح تتفاوت الخيل في سرعة العَدو و: «قال الأصمعي: السّابق من الخيل الأوّل، والمصلِّي: الثّاني الذي يتلوه، قال: وإنما قيل له مصلٍّ لأنه يكون عند صَلَوَيْ السّابق وهما جانبَا ذنبه عن يمينه وشماله ثم الثالث والرّابع لا اسم لواحدٍ منهما إلى العاشر فإنّه يُسمّى سُكَيْتًا (. . .) ويقال السُّكيْت (بالتّشديد والتّخفيف) فما جاء بعد ذلك لم يُعتدّ به. والفِسْكِل بالكسر الذي يجيء آخر الخيل (. . .) وقال أبو عبيدة: القَاشُور الذي يجيء في الحلْبة آخر الخيل وهو الفسكل، وإنما قيل للسُّكيْت سُكيْت لأنه آخر العدد الذي يقف العادّ عليه. والسَّكْت: الوقوف»[3]. سينقل العالم فكرة الرّهان على الفوز من صعيد الحقيقة: سباق الخيل، إلى صعيد المجاز: سباق الشّعراء، فيقوى الشّبه ويستحكم التّناظر بين قدرتيْن: قدرة الفرس على العدو وقدرة الشاعر على تجويد فنّه[4]، وقد قام ابن سلاّم من خلال القول (10) بتركيب مشهد الخيل المتسابقة على الثّالوث الأمويّ الشهير: الأخطل والفرزدق وجرير، وقد أمكننا الوقوف من خلال ماقاله ابن سلاّم عند مستوييْن: التّرتيب والتّأويل:

(1) نفسه ص 176–177
(2) نفسه ص 188
(3) نفسه ص 198 وراجع:
– ابن قتيبة: أدب الكاتب تحقيق محمد طعمه الحلبي بيروت دار المعرفة ط 1 1997 ص 106
(4) -توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقدية ص 113

أ) التّرتيب:

الرّتبة / الشاعر	السَّابِق	المُصَلِّي	السُّكَّيْت
الأخطل	إيجابيّ (+)	لا شيء (Φ)	سلبيّ (-)
الفرزدق	لا شيء (Φ)	متوسّط	لا شيء (Φ)
جرير	إيجابيّ (+)	متوسّط	سلبيّ (-)

ب) التّأويل:

قام ابن سلاّم بتأويل هذا التّرتيب عن طريق الاحتكام إلى الشّعر بوجهٍ عام إذ لم يعرض فيه لقصائد بعينها. إنّ ما يمكن لفت الانتباه إليه هو أن الفرزدق أكثر الثّلاثة استواءَ شِعر ما دام «كالمصلِّي أبدًا» فكأنه يحافظ على مرتبة واحدة في الجودة. أما جرير فهو أكثرهم اختلافَ شعر. فهو في رهان الجودة سابقٌ ومُصَلٍ وسُكَّيْتٌ معًا ممّا يدل على أنّ له «روائع» و «أوساطاً» و سفسافاتٍ». أمّا الأخطل فشعره أكثر اختلافا من شعر الفرزدق وأكثر استواء من شعر جرير وهو ما يبوّئه للمرتبة الوسطى. على قدر حصول الاختلاف في شعر الشاعر يكون حظّه من الطّبع: كان الأصمعي يُثني على شعر النّابغة الجعدي لاختلافه ناسبًا إيّاه إلى قلّة التكلّف كما كان يعيب الحُطيئة وشعره «حين وجده كلّه متخيّرًا منتخبًا مستويًا لمكان الصنعة والتكلّف والقيام عليه»[1]. يبدو أن استعارة الخيل المتسابقة للتّعبير عن تفاوت الشّعراء في الجودة موظّف لبيان التّفاوت في شعر الشاعر الواحد للحُكم عليه بأنّه مطبوع أو متكلّف. فجرير عندهم إمام الطّبع لأنه تحوّل بين الرّتب الثلاث فكان سابقاً ومصلّياً وسُكَّيتاً. فشعرُه مختلف، وتحوّل الأخطل بين رتبتيْن فكان سابقاً وسُكَّيْتاً فشعره أقلّ اختلافاً من جرير، أما الفرزدق فالتزم رتبة المصلِّي فكان شعره مستويًا. يمثّل إذن شعر جرير بدرجة أولى طراز الشِّعر المطبوع. أمّا شعر الفرزدق فيمثّل الطراز المصنوع المتخيَّر المستوِي: «أمّا من كان يميل إلى جزالة الشِّعر وفخامته وشدّة أسره فيقدِّم الفرزدق، وأما من كان يميل إلى أشعار المطبوعين وإلى الكلام السَّمْح السَّهل

(1) الجاحظ: البيان والتّبيين ج 01 ص 206

الغزل فيقدِّم جريرًا»[1]. إن ميل العالم بالشعر إلى أشعار المطبوعين قويّ[2] ولكنّه غير ظاهر في بعض الأحيان إذ يخفيه وراء سديم مجازيّ كثيف كما هو الحال في استعارة الخيول المتسابقة للشعراء المتفاوتين في الجودة فلا يجد الدّارس محيدًا عن اختراق الحاجز المجازي لاكتشاف الفكرة النّقدية المتوارية خلف السّديم كفكرة (الاختلاف) أو (الاستواء) في شعر الشاعر ممّا له صلة بقضية الطبع والصّنعة وبمراتب الجودة على صعيد اللفظ والمعنى.

استعار العلماء إذن فحل الإبل فربطوا بين متصوَّر الذُّكورة واللفظ للدلالة على قوّته من حيث فصاحتُه جدولاً ومتانتُه تأليفًا وسبكًا. كما وصلوا بين متصوَّر الأنوثة وكل لفظ غير فصيح مهلهل النّسج وكل معنى يفارق فيه الشاعر منظومة القيم البدوية. كما استعاروا الخيل المتسابقة فوظفوا تفاوتها في العدو للكشف عن تفاوت اللفظ والمعنى في الجودة في إطار التمييز بين روائع الأشعار باعتبارها تمثل الدرجة الأولى للجودة والأوساط التي تمثل الدرجة الوسطى والسفسافات التي تمثل الدرجة الصِّفر. ولعل الفارق بين درجتيْ الجودة والرداءة سيتضح أكثر عندما نتتبع في الفصل الموالي وصف العلماء للقول الشعري إيجابا وسلبا.

وقفنا إذن في إطار التّسمية المفردة عند تسمية عن طريق الصِّفة وأخرى عن طريق الاستعارة ولم تكن غايتنا حَصر الصفات ولا ضبط ما استعير للشاعر من أسماء، بل كانت الانطلاق من بعض الأمثلة لرصد تشكّل الزوج لفظ/معنى من خلال كلام العلماء على الشاعريّة، وما التّسمية في النّهاية إلا ذريعة إلى تلك الغاية.

---

(1) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ج 21 ص 418

(2) إذ يوجد من المتقبّلين من يميل إلى شعر الصّنعة فلا يعجبه إلا المُستوِي المنقَّح، فإسحاق الموصلي لا يعتدّ بشعر بشّار المعدود في المطبوعين (ابن المعتزّ الطبقات / 24) فكان يفضّل عليه مروان بن أبي حفصة الذي يُعتبر من «المحكّكين للشعر» (ابن المعتز: الطبقات / 45). يقول أبو الفرج في الأغاني ج 03 ص 149: «كان إسحاق الموصلي لا يعتدّ ببشّار ويقول: هو كثير التّخليط في شعره وأشعاره مختلفة لا يُشبه بعضها بعضا، أليس هو القائل (الرّمل):

إنَّمـا عْظـمُ سُليْمـى حِبَّتِـي ... قصَـبُ السُّكَّـرِ لا عَظـمُ الجَمـلْ
وإذا أَدْنيـتَ منهـا بصَـلا ... غلـبَ المسـكُ علَـى ريـح البصَـلْ

لو قال كلّ شيء جيّد ثم أضيف إلى هذا لزيّفه. قال: وكان يقدّم عليه مروان ويقول: هذا هو أشدّ استواءَ شعرٍ منه، كلامه ومذهبه أشبه بكلام العرب ومذاهبها».

□ **التّسمية المركّبة:**

لئن قامت التّسمية عن طريق الاستعارة على علاقة مشابهة غير مباشرة باعتبار أنَّ عنصرًا استُعمل في غير ماجعل له في الأصل، فإن التّسمية المركّبة تنهض على عَقْد مشابهة مباشرة تجسّم بشكل تصويريّ وجه التماثل بين حالَيْن اثنيْن مذكوريْن. وبتفحّص أقوال العلماء يمكن الوقوف بأناة عند سبْع صُوَرٍ مجازيّة تعكس رؤيتهم للشّاعر النَّموذج:

□ الصّورة الأولى: (القول 05) وهي صورة الحيوان من خلال (البَازِي) واحدُ «البُزَاة التي تصيد. ضربٌ من الصّقور»[1] فقد شبّه أبو عمرو بن العلاء الأعشى بالبازي[2] لجامعيْن اثنيْن هما القوّة والجمع:

* القوّة: تكمِّل صورةُ البازي في قدرته على الصّيد صورةَ الفحل في قدرته على الإلقاح والضِّراب وصورة السّابق في قدرته على العدو السّريع. إن الشاعر في سيطرته على ألفاظه ومعانيه كالبازي في سيطرته على فريسته. والمراد بالسّيطرة هو التّمكن وقوّة الحافظة وثراء المخزون من اللّفظ والمعنى حتّى إذا همّ الشاعر بالقول تأتّى له مطواعًا ذلولاً كما تذلّ الفريسة الواقعة في شَرَكِ صيّادها.

* الجمْع: تتّضح فكرة «الجمْع» من خلال المطابقة بين كبير الطّير وصغيره، وقد وجدنا في غير هذه الرّواية عن أبي عمرو أنّ كبير الطّير هو الكُركيّ[3] وأنّ صغيره هو العندليب وهو أصغر من العصفور ويقال هو البلبل أو الهزار[4]. فمثلما أن البازي لا يكتفي بصيْد كبير دون صغير ولا بصغير دون كبير كذا الأعشى لم يكن سجين غرضٍ في القول دون سواه، فقد عُرف بجمعه بين وصف الخمر والحُمر والمدح والهجاء[5] فقد

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 01 ص 402

(2) - «وكان أبو عمرو بن العلاء يقول (= عن جرير والأعشى) هما بازيان يصيدان مابين العندليب إلى الكُركيّ» (ابن قتيبة: الشعر والشعراء 1/ 376).

- «وكان خلف الأحمر يقول: الأعشى أجمعهم وقال أبو عمرو بن العلاء: مثله مثل البازي يضرب كبير الطّير وصغيره»

(ابن رشيق: العمدة 1/ 167). وراجع: - ابن أبي حديد: شرح نهج البلاغة ج 20 ص 170.

- توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 89

(3) ابن منظور: لسان العرب ج 12 ص 74

(4) نفسه ج 09 ص 422

(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 184

قال أبو عبيدة: «من قدّم الأعشى يحتجّ بكثرة طِواله الجياد وتصرّفه في المديح والهجاء وسائر فنون الشّعر، وليس ذلك لغيره»[1] إنه شاعر جامعٌ: «قال (الأصمعي): وكان خلف لايقدّم عليه أحدًا. قال أبو حاتم: لأنه قد قال في كلّ عَروض وركب كلّ قافية»[2] فالجامع من الشّعراء لا يستعصي عليه بحر أو قافية ولايرغب عن غرض في آخر: حدّث الأصمعي عن «عيسى بن عمر قال: قال ذو الرّمة للفرزدق: ما لي لا ألحق بكم معاشر الفحول؟ فقال له: لِتجافيك عن المدح والهجاء واقتصارك على الرّسوم والدّيار»[3]. إن التجافي عن غرض دون آخر علامة ضعفٍ في شاعريّة الشاعر لذلك قاس القدماء تقدّم الشاعر بمدى سُهْمته من الأغراض: «أجمع العلماء بالشّعر على أن الشعر وُضع على أربعة أركان: مدح رافع أو هجاء واضع أو تشبيه مصيب أو فخر سامق»[4] ولمّا كان ذو الرمة لايقتدر من تلك الأركان الأربعة إلاّ على واحد منها هو (التّشبيه) اعتُبِر «رُبْعَ شاعر»[5]. إنّ الجمع بين سائر فنون الشعر أمارة تفوّق الشاعر واقتداره.

□ الصّورة الثانية (القول 06): يتنزّل حُكم الحطيئة على نفسه ضمن خبر رواه ابن سلام عن دخول الشاعر على سعيد بن العاص وحضوره ما دار بين خواصّ المجلس عن أيّام العرب وأشعارها حتّى أدلى برأيه في زهير والنّابغة ثم تحدّث بعدها عن نفسه[6] فصنع صورة مجازية قائمة على الحيوان: (فصيل النّاقة). ومدار هذه الصّورة هو تعامل الشّاعر مع القوافي وقد جسّم الحطيئة هذا التّعامل بصورة الفصيل يعوي في إثر أمه «والفصيل ولدُ النّاقة إذا فُصل عن أمّه»[7] أما العواء فهو الصّياح وهو «بالذئب والكلب أخصُّ»[8] ولكن رُغاء الفصيل إذا ضعف يُسمّى عواءً[9]. وكان العربيّ يُفرّق بين الفصيل

---

(1) الأصفهاني ج 09 ص 106

(2) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السجستاني ص 40

(3) المرزباني: الموشح ص 228 ويُروى عن أبي عبيدة أنه قال «كان سلم الخاسر لا يحسن أن يمدح ولكنّه يحسن أن يرثي ويسأل» (الأغاني 230/19).

(4) نفسه ص 227

(5) نفسه

(6) راجع الخبر كاملاً في طبقات ابن سلاّم ج 01 ص 120-121 وقد أعاده ابن أبي حديد برمّته روايةً عن ابن سلاّم. راجع: ابن أبي حديد: شرح نهج البلاغة ج 20 ص 157-158.

(7) ابن منظور: لسان العرب ج 10 ص 273

(8) نفسه ج 09 ص 487

(9) نفسه ص 488

وأمّه نحرًا أو هبةً فيرغو الفصيل فكنّوا عن الكريم الجواد بالذي يُرغي فصيلَه[1]. إن صياح الحطيئة من عواء الفصيل. أفليست هذه هي صيحة الفزع يطلقها الشاعرُ مستصرخا فتنثال عليه القوافي انثيالا؟! إن حال الشاعر في استدعاء قوافيه حال الفصيل يُفرَّق بينه وبين أمّه وإذا بلحظة الإبداع ألم ووجَع وعذاب! ألم يقل الفرزدق: «وربّما أتت عليّ السّاعة لقَلْع ضرس من أضراسي أهون عليّ من قول بيتِ شعرٍ»[2]؟ ألم يحدّثنا أبو عبيدة عن حُمّة الشاعر لحظةَ الخلق؟: «فقال (= العجّاج): فإن لكلّ شاعر حُمَّةً وكانت هذه الأرجوزة حُمّتي فقذفتُها»[3]. لئن عوى الحطيئة في إثر قوافيه إحساسًا منه عميقًا بالألم المقترن بكلّ إبداع جميل[4] فإن جريرًا قضى ليلةً ليلاء في إنشاء قصيدته المعروفة في هجاء الرّاعي النميري: «فلما قال (فغُضَّ الطَّرْفَ إنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ) وثب وثبةً دقّ رأسَه السّقفُ فجاء له صوت هائل وسمعت عجوز كانت ساكنة في علوّ ذلك الموضع صوتَه فصاحت يا قوم ضيفكم والله مجنون»[5]. فمهما تعدّدت صور التّعبير عن الألم والصّياح فإن الشّاعر لحظة الإبداع متوتّرٌ على غير عادته. إن العالِم بالشِّعر في تعامله مع الشاعر وشعره بين حاليْن: حال الواصف يبني الصّور المجازيّة التي تحجب أفكاره النّقديّة، وحال النّاقل عن الشعراء أقوالهم في الشّعر والشّاعر بالنظر إلى رؤيتهم الدّاخليّة للشعر ومكابدتهم لصعوبات الخلق. فالعالِم بالشِّعر شاعرٌ في نقده والشاعر ناقدٌ في شعره وفي الحاليْن لا يخرج النّقد بين العلماء والشعراء عن دائرة «الوقْع» الذي يجسِّم «تماثلَ مرجعيّتَيْ المبدع والمتقبّل»[6].

☐ الصّورة الثالثة: (القول 07): لئن نُسِب قول إلى الفرزدق وآخر إلى الأصمعي بخصوص النّابغة الجعديّ فإن معنى القوليْن واحدٌ ممّا يدلّ على أن الشاعر والعالم يصدران عن إطار مرجعيّ واحد في نقد الشّعر، وتنتمي الصّورة التي نحن بصددها[7] إلى

---

(1) نفسه ج 05 ص 261

(2) الأصفهاني: الأغاني ج 21 ص 390 وانظر: ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 337

(3) المرزباني: الموشح ص 276

(4) الجاحظ: البيان والتبيين ج 02 ص 320: «وقال الباهليّ: قيل لأعرابي: مابال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأنّا نقول وأكبادنا تحترق»

(5) الأصفهاني: الأغاني ج 23 ص 353-354

(6) توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنظرية النقديّة ص 162

(7) راجع روايات عديدة لهذه الصورة في الموشح للمرزباني ص 82

معجم اللّباس[1] فقد شبّه الشاعر بصاحب خُلقان وهي الثّياب التي يوجد فيها الثّوب الرّفيع والوضيع:

* الثّوب الرّفيع: إن ثوب العَصْب هو «برودٌ يمنيّة يُعصب غزلها أي يُجمع ويُشدّ ثم يُصبغ ويُنسج فيأتي مَوْشِيّاً لبقاء ما عُصب منه أبيضَ لم يأخذْه صِبْغٌ»[2] أما ثوب الخزّ فهو الذي يُنسَجُ من صوفٍ وإبْرَيْسَم وهو زيّ المترفين[3]. أما المُطْرَف فواحدُ «المطارف وهي أرْدية من خزٍّ مُربَّعة لها أعلام، وقيل ثوبٌ مربَّعٌ من خزٍّ له أعلام»[4]. فيتّضح أن هذا الضّرب من الثياب يتميّز بقوّة النَّسج الذي لا يتمُّ إلا بعد عمليّة الشَّدِّ تحقيقاً للّحمة والتّماسك، كما يتميّز بزينة الشكل من خلال تقاطع ألوان الثّوب وازديانه بالأعلام.

* الثّوب الوضيع: ويتجسَّد من خلال (سمَل كساء) و(خِمار بوافٍ). إنَّ سمَل الكِساء هو «الخَلَقُ من الثّياب»[5] أما الخمار فهو النّصيف للمرأة وقيل ماتُغطّي به رأسها كما يُراد بالخمار العمامة لأن الرّجل يغطّي بها رأسه[6]. وتتأتّى وضاعةُ الثّوب من جهتيْن: الهيئة البالية والثّمن البخْس. فمثلما تنعدم النّضارة فلا جاذبيّة تنعدم القيمة فلا نفع من هذا الثّوب يعود.

إن منعم النّظر في علاقة التّقابل بين الثوب الرّفيع والآخر الوضيع يلحظ أن القيمة والجمال مقابلان للضّعف والقبح. فكأنَّ القيمة والضّعف منصرفان إلى المعنى والجمال والقبح منصرفان إلى اللّفظ. إن فكرة الثّمن سواء أكان «درهماً وثلثّا» أم «آلافاً» موصولة بالمعنى ومدى مايتوفّر عليه من فائدة. أمّا جمال الهيئة وجِدّتها أو قبحُها وبِلاها فموصولان باللّفظ ومسالك الأداء التّعبيري. إذا خلا المعنى من القيمة انعدمت الفائدة وإذا زالت الجمالية من اللّفظ لم يعد له في النّفس أثرٌ. إنّ الطّرازيْن الرّفيع والوضيع في القول الشعريّ حاضران في شعر النّابغة الجعدي وهو ماعبّر عنه ابن سلاّم بالاختلاف الذي كان الأصمعي يعتبره أمارةَ طبعٍ وقلّةِ تكلّفٍ. وهو موقف نقيض لموقف إسحاق

(1) توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنظرية النقديّة: راجع عن صورة اللباس ص 61 وما بعدها ثم راجع عن التشبيه الذي نحن بصدده ص 69
(2) ابن منظور لسان العرب ج 09 ص 232
(3) نفسه ج 04 ص 81
(4) نفسه ج 08 ص 149
(5) ابن منظور: لسان العرب ج 06 ص 369
(6) نفسه ج 04 ص 213

الموصلي الذي كان لا يعتدّ بشعر بشار لاختلاف شعره.

□ الصّورة الرّابعة: (القول 12) ترتبط هذه الصّورة بالكواكب وتحديدًا بـ (سُهيل) وهو «كوكبٌ لا يُرى بُخراسان ويُرى بالعراق»[1] ويَروى صاحب اللّسان أنه «يُرى بالحجاز وفي جميع أرض العرب ولا يُرى بأرض أرمينية، وبين رؤية أهل الحجاز سهيلاً ورؤية أهل العراق إيّاه عشرون يوماً»[2]. إن سهيلاً يختص بوضع دون سائر الكواكب. فهو لا يجري معها مجراها على حدّ عبارة الأصمعي وأبي عبيدة، أما المشبَّه بهذا الكوكب الفريد فهو الشاعر الجاهليّ عديّ بن زيد العبادي. هذا الشاعر المدخول اللّسان الذي سكن الحيرة وراكن الرّيف فلان لسانه[3] وضعف لفظه لأنه كان يسمع لغات الوفود التي تفدُ على الملوك بالحيرة فيدخلها في شعره على حدّ عبارة المفضّل الضّبي[4] لذلك أهمل الرّواة هذا الشاعر لأن ألفاظه «ليست بنجديّة» على حدّ عبارة الأصمعي[5] فالعلماء «لايَرَوْنَ شعرَه حُجَّةً»[6] إذ لايشبه لفظُه لفظَ العرب. إن عديّ بن زيد في خُروجه بلفظه «الحِيريِّ» اللَّيِّن عن اللّفظ «النَّجديِّ» القويّ كسهيْل في خروجه عن الكواكب وشذوذه عن مجراها. ونجد في مثل حال عديّ أميّةَ بن أبي الصّلت الذي كان في شعره مختلفاً عن الشعراء لا يجري على طرائقهم وصفه ابن سلاّم بأنه «كثير العجائب في شعره يذكر في شعره خلق السّماوات والأرض ويذكر الملائكة ويذكر من ذلك ما لم يذكره أحدٌ من الشعراء»[7] فشذّ بلفظه ومعناه عمّا تعرفه العرب: «ويأتي بألفاظٍ كثيرة لا تعرفها العرب يأخذها من الكتب المتقدّمة وبأحاديث من أحاديث أهل الكتاب»[8]. ويسوق ابن قتيبة أكثر من مثال عن غريب نهجه في القول[9] وينضاف إلى ذينك الشاعريْن الشّاذيْن لفظاً ومعنىً شاعران إسلاميّان هما الكُميت والطّرمّاح. فقد كانا يتفاصحان تشبّهًا بالبدو فيضعان اللّفظ في غير مواضعه قال عنهما العجّاج: «كانا يسألاني عن الغريب فأخبرهما

---

(1) نفسه ج 06 ص 412

(2) نفسه

(3) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 140

(4) المرزباني: الموشح ص 92 وراجع توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 94 – 95

(5) نفسه ص 93

(6) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 150

(7) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 262 – 263

(8) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 369

(9) نفسه ص 369 ومابعدها

به، ثم أراه في شعرهما وقد وضعاه في غير مواضعه فقيل له: ولمَ ذاك؟ قال: لأنهما قرويّان يصفان مالم يريا فيضعانه في غير موضعه وأنا بدويّ أصف مارأيتُ فأضعه في مواضعه»[1]. إن التّوليد غالبٌ على شعرهما لذلك لا تُشبه ألفاظهما ألفاظ العرب ومن ثمّ لا تتمحّض لتكون حجّة. قال عنهما الأصمعي: «الكميت بن زيد ليس حُجَّة لأنه مولَّد وكذلك الطّرمّاح»[2]. فاجتلاب الغريب على غير معرفة بمواضعه لا يُحقّق بداوة اللّفظ وإنما يوقع الشاعر في التكلّف ومفارقة الطّبع. في ذهن العالم بالشعر إذن تصوّر متماسك لطريقة العرب القائمة على الألفاظ النّجدية والمعاني المطروقة بين الشعراء. لذلك يرى العالم بالشعر في الخروج عما قالت العرب خروجًا عن نهج في القول يرتقي لديه إلى مرتبة السّنة الشّعريّة. وقد عبّر العلماء عن ذلك من خلال إدانتهم للأشعار التي تخلّ بذلك النّهج أو تلك السّنة كشعر عديّ بن زيد وشعر أميّة بن أبي الصّلت على سبيل المثال. لذلك قاوموا بشدّة كلّ شعر لا يجري على «طريقة العرب» ورأوه غير حقيق بالرّواية وتعاملوا مع شعر الشاعر حسب الشّبه الذي يربطه بشعر العرب. يقول الأصمعي: «ذو الرّمة حُجَّة لأنه بدويّ ولكن ليس يُشبه شعره شعر العرب ثم قال: إلا واحدة التي تشبه شعر العرب وهي التي يقول فيها (والبابُ دونَ أبي غسَّان مسْدودُ)»[3]. إنّ تواتر كلمة (العرب) في خطاب العلماء موصول بفكرة الإجماع على طريقةٍ للعرب في القول[4]. ممّا كوّن البذرة التي أخصبت مع الأيّام مصطلح (العمود) الذي مثّل جوهر نظريّة الشعر عند العرب القدامى. وهو ما نروم التوصّل إلى إثباته في هذه الدّراسة من خلال قضيّة اللّفظ والمعنى.

□ الصّورة الخامسة: (القول 13): إن واسطة هذه الصّورة هي (الجِرَاب) فقد شبّه الأصمعي العبّاس بن الأحنف في بحثه عن جيّد الشعر بالذي يُدخل يده في جرابه فلا يظفر ببغْيته إلا بعد تفتيش. إن الجراب هو الوعاء وقيل هو المزْود[5] الذي يجعل فيه

---

(1) الأصفهاني: الأغاني ج 02 ص 80 راجع كذلك الشعر والشعراء لابن قتيبة ج 02 ص 485–489 والموشّح للمرزباني ص 267–268

(2) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي ص 69

(3) نفسه

(4) توفيق الزيدي: تأسيس الخطاب النّقدي: أطروحة الجمحي ص 76–77

(5) ابن منظور لسان العرب ج 02 ص 228

المسافر زاده[1]. فكأن الشَّاعر راحلٌ أبدًا بحثًا عن الجودة. وهي رحلة قد تقْصر وقد تطول. ويلفت انتباهنا في هذه الصورة جانبان رئيسيّان: الوقت الذي يستغرقه التّفتيش وطريقة التفتيش:

1/ الوقت الذي يستغرقه التّفتيش: أقرّ الأصمعي ضمنيّاً بفشل العبّاس بن الأحنف عديد المرّات قبل الظفر ببغيته. وهي جودة القول في إشارة منه خفيّة إلى مرحلة الدّربة التي يمرّ بها كلّ شاعر: الدّربة على القول روايةً وحفظًا: «وقال الأصمعي: لا يصيرُ الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتّى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه، الألفاظ»[2]. إن المراد بالذي يُدخل يده في جرابه فلا يُخرج شيئًا هو الشّاعر الذي مازال في مرحلة الدّربة أو الذي لم يتأهّل بعدُ للإبداع. ألم يقل جرير عن عمر بن أبي ربيعة «ما زال يهذي حتّى قال الشِّعر»[3]؟ إن في هذا الهذيان أو في ذاك التّفتيش[4] بحثًا عن طريق الجودة في الشعر. فليس من اليُسر أن يهتدي الشاعر إلى ذاك الطريق منذ الوهلة الأولى.

2/ طريقة التّفتيش: لم يكن العباس بن الأحنف على علم بالسّبيل إلى جيّد القول فكأنه كان يخبط خبْط عشواء في أرض الشّعر فيفتّش كيفما اتّفق. وظلّ على ذلك زمنًا حتّى اهتدى إلى بغيته بعد ضلال، وماهو بالشاعر الرّاوية إذ لو كان، لعرف المقاصد ولما فتّش طويلاً: «فيقولون فلان شاعرٌ راويةٌ يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعًا لا علم له ولا رواية ضلّ واهتدى من حيث لا يعلم وربّما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديْه، لضعْف آلته: كالمُقعد يجد في نفسه القوّة على النّهوض فلا تُعينهُ الآلة»[5]. ولئن كان العبّاس بن الأحنف «يتدفّق طبعًا»[6] وصاحب كلام «سَهْل عذْب»[7] ولشعره «ماء ورقّة

---

(1) نفسه ج 06 ص 109-110

(2) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 329

(3) المرزباني: الموشح ص 262

(4) نفسه ص 373: نسب أبو حاتم السّجستاني الرّوعة إلى اللّفظ وصرف التّفتيش إلى المعنى فقال عن أبي تمام: «ماأُشبّه شعرَ هذا الرّجل إلا بخُلْقان لها روعة وليس لها مُفتّش» فالمعنى يُفتّش عنه الشاعر ليصيب جيّده والمتقبّل ليفهم مغزاه.

(5) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 328

(6) المرزباني: الموشح ص 360

(7) نفسه

وحلاوة»[1] فإنه «لم يكن يتجاوز الغزل إلى مديح ولا هجاء ولا يتصرّف في شيء من هذه المعاني»[2]. وهذا ما أخرّه عند العلماء الذين يعتبرون التّجافي عن أغراض أساسيّة كالمدح والهجاء ممّا يغضّ من شاعريّة الشاعر حتّى وإن كان من المطبوعين. فلا بدّ مع الطّبع من رواية شِعر الغيْر. وبذلك يجمع الشاعر «إلى جيّد شعره معرفة جيّد غيره فلا يحمل نفسه إلا على بصيرة»[3] على حدّ عبارة يونس بن حبيب.

□ الصّـورة السّادسة (القول 16): يُشبّه الأصمعي كُثيّرًا بصاحب حانوت يبيع الخَبَطَ والقطران. والخَبطُ هو «ورق العضاه من الطَّلْح ونحوه يُخبط: يُضربُ بالعصا فيتناثر ثم يُعلف الإبل»[4] وفي رواية السجستاني نجد الخيط[5] بمعنى السِّلْك[6]، والقطران عصـارةُ الأبْهَلِ والأرْز ونحوهما، يطبخ فيتَحلَّبُ منه ثمّ تُهْنَأ به الإبـل"[7]. سواء أعنى الأصمعيّ (الخبط) أم (الخيط) فإن أساس هذه الصّورة هو (القطران). هذا السّائل الذي طلى به أبو النّجم العجليّ جملَه عند مهاجاة العجّاج قصد تشويه ثياب خصمه الذي يرفل في الخزّ[8]. فصاحب الكربج يبيع إلى جانب هذه المادّة المشوِّهة أشياء أخرى كالخبط أو الخيط لا يحصل منها تشويه. إنّ العالم بالشعر يشير من خلال كلّ ذلك إلى ما لكثيّر الشّاعر من فضل. ولكنّ أخطاء شانت ذلك الفضل وشوّهته مثلما يشين القطران الخيط ويبدّل لونه. صحيح أنّ لكثيّر «في فنون الشّعر مـا ليس لجميل» علـى حدّ عبارة ابن سلاّم[9] ولكن أُخِذت عليه في شعره، بالرّغم من اقتداره، أشيـاء ساق صاحب الموشّح بعضاً منها كاللّحن[10] وعدم إصابة الغرض[11] وضعف

(1) نفسه

(2) الأصفهاني: الأغاني ج 08 ص 354-355

(3) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 328

(4) ابن منظور: لسان العرب ج 04 ص 16

(5) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي: ص 67

(6) ابن منظور: لسان العرب ج 04 ص 261

(7) ابن منظور: لسان العرب ج 11 ص 214 . والهناء ضرب من القطران . راجع اللّسان 15/ 143.

(8) الأصفهاني: الأغاني ج 10 ص 160

(9) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء ج 02 ص 545

(10) المرزباني: الموشح ص 198: لحن كثيّر في بيت له فقال (لم تَرِم) بدل (لم تَرَأَم)

(11) نفسه ص 198 - 199 يروى عن عبد الملك بن مروان أنّه قال ' لَو قال كثيّر بيتَهُ (الطّويل):

فقلـتُ لهـا يـا عـزُّ كـلُّ مصيبـةٍ إذا وُطِّنَـتْ يـومـا لهـا النّفـسُ ذلّـتِ

في حرب لكان أشعر النّاس وفي رواية أخرى ' لو كان في تقوى وزهد لكان أشعر النّاس '

المعنى[1] وخطإ الوصف[2]. إنّ مثل هذه المآخذ يشوّه شاعريّة كثيّر وفضله على نحو ما يشوّه القطران سائر ما يبيعه صاحب الكربج من بضاعة حتّى وإن كانت على نقاء وجمال. إن التّعثّر عندما يجاوز مداه يُخِلُّ بشاعريّة الشّاعر وفضله بين غيره من الشّعراء.

□ الصّورة السّابعة: (القول 18) تنتمي هذه الصّورة إلى معجم البناء. فقد شبّه أبو عبيدة أبا نوّاس بالباني كملتْ آلتُه ولكنّ بناءه منقوص في حاجة إلى الجودة. ويمكن من خلال هذه الصّورة التوقّف عند جانبيْن بارزيْن: كمال الآلة والبناء بين النقصان والجودة.

1/ كمال الآلة: إنّ أبا نوّاس عند أبي عبيدة بانٍ كملت آلته وتقوم الآلة على عنصريْ (الطّبع) و (الدُّربة).

* الطّبع: لا اختلاف في أنّ أبا نوّاس «أحد المطبوعين»[3] لا يستقصي ولا يحلّل شعره ولا يقوم عليه ويقوله على السُّكْر أيضاً. فشعره متفاوت لذلك يوجد فيه ما هو في الثُّريّا جودةً وحسنًا وقوّةً وما هو في الحضيض ضعفًا وركاكةً[4]. فهو ليس من المحكِّكين للشّعر من الذين يقومون عليه تنقيحاً واختياراً حتَّى الاستواء .

* الدّربة: كان أبو نوّاس مثال الشّاعر العالِم المحيط بمعارف عصره من أحكام وفُتْيَا وحديث وقرآن ناسخه ومنسوخه ومُحْكمه ومتشابهه[5] كما كان شاعرًا راويةً تأدّب على يدي والبة بن الحباب ولزم خلفا الأحمر: "وكان خلف أشعر أهل وقته وأعلمهم فحَمَلَ عنه علما كثيراً وأدباً واسعاً"[6] ويروى أنّ أبا نوّاس قال: "أحفظ سبعمائة أرجوزة وهي عزيزة في أيدي النّاس ، سوى المشهورة عندهم"[7] كما تفرّغ النّواسي بعد الشّعر " للنّوادر والمجون والمُلَح فحفظ منها شيئاً كثيراً حتى صار أغزر النّاس ثمّ أخذ في قول الشّعر"[8]. بهذا تكتمل آلة أبي نوّاس شاعراً مطبوعاً "رَوَى"

---

(1) نفسه ص 204: ذكر في قصيدة له المرأة وطِيبَ رائحتها وقد أوقدتْ بالمجْمَر اللّدْن نارُها وقد قصّر في ذلك عن معنى امرىء القيس الذي وجد بالمرأة طيبا وهي لم تتطيّب .

(2) نفسه ص 209 - 210: روى الأصمعيّ عن بشّار تخطئته كثيّرا بسبب وصفه المرأة بعصا الخيزران وقد قال: " والله لوجعلها عصا مخّ أو عصا زبد لما كان إلاّ مخطئا مع ذكر العصا "

(3) ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء ج 02 ص 681

(4) ابن المعتزّ: طبقات الشّعراء ص 194 - 195

(5) نفسه ص 201

(6) نفسه ص 194

(7) نفسه 201

(8) نفسه

الأشعار "فاسْتَفْحَلَ "[1].

2/ البناء بين النّقصان والجودة: لئن كملت آلةُ الباني/الشّاعر فإنّ البناء/الشّعر منقوص. ولعلّ أبا عبيدة يشير أوّل ما يشير إلى افتقار أبي نوّاس المتأخّر (ت 195 هـ) الذي نشأ بحاضرة البصرة[2] إلى صفة "الأعرابيّ" ذي اللّفظ الفصيح: يُرْوى عن محمّد بن يزيد المبرّد قال: «كان أبو نُوَّاس لحّانة»[3]. لذلك كان له من الشّعر ما هو "ملحون مرذول رديء الرَّصف بعيده"[4]. ويضاف إلى ذلك "كُفْره" فقد رأينا أنّ العالِم بالشِّعر يمدح في الشّاعر إسلامه وصدقه. فأبو عمرو بن العلاء وإن كان لا يرتضي شعر لبيد بن ربيعة فإنّه قال: "ما أحد أحبّ إليّ شعراً من لبيد بن ربيعة لذكره الله عزّ وجلّ ولإسلامه وذكره الدّين والخير ولكنّ شعره رحى بزر"[5]. إنّ العالِم المحافظ الحريص على العربيّة وشعرها وقرآنها يقف من المعاني التي اجترأ فيها أبو نوّاس على المقدّس موقف الرّافض. وهو موقف عقائدي يضارعه موقف أخلاقيّ يُدين "الرّفث" في شعر النّواسي: "قال أبو عمرو الشّيبانيّ: لولا ما أخذ فيه أبو نوّاس من الرّفث لاحتججنا بشعره لأنّه مُحْكِم القول"[6]. إنّ أصحاب الرّوح المحافظة شهّروا بالشّاعر لدى أرباب السّلطان: "إنْ أذن لي أمير المؤمنين أنشدته من قول هذا الفاسق ما هو أشنع وأفظع"[7] وينضاف إلى كون النّواسي مولَّداً أخيراً زمانُه وحضريًّا مفتقِراً إلى لفظ الأعراب الفصحاء حتّى وُصف "باللَّحّانة"، ومجاهِراً "بكفره" و"إلحاده"[8] ينضاف إلى ذلك كلّه انشغاله بالخمر والطَّرْد عن المدح والهجاء: "الشّعر بين المدح والهجاء وأبو نوّاس لا يحسنهما وأجود شعره في الخمر والطَّرْد"[9] ممّا يؤخّره عن رتبة الشّاعر الجامع الذي يتصرّف في فنون الشِّعر. ومن أسباب سخط المحافظين على نهجه أيضاً إفراطه في البديع حتّى قال (المنسرح)

---

(1) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 328

(2) ابن خلكان: وفيات الأعيان ج 02 ص 95

(3) المرزباني: الموشّح ص 333 وراجع الحيوان للجاحظ 4/ 184: "إنّ المولّد لا يؤمن عليه الخطأ إذ كان دخيلا في الأمر وليس كالأعرابيّ الذي إنما يحكي الموجود الظاهر له الذي عليه نشأ وبمعرفته غُذِي"

(4) نفسه ص 334

(5) نفسه ص 89

(6) ابن المعتزّ: طبقات الشّعراء ص 202

(7) المرزباني: الموشّح ص 343

(8) نفسه: 343 – 344

(9) نفسه ص 348

لمَّـا بـدَا ثعلـبُ الصُّـدُودِ لنـاَ   أرسلتُ كلْبَ الوِصَالِ في طَلَبِه[1]

بالإضافة إلى كونه «يُحِيل في كثيرٍ ممّا يقول»[2]. وهذا اتّجاه الشّاعر المحدث الذي "ليس على مذهب العرب"[3]. تضافرت إذن الأسباب التي حالت دون اعتراف أبي عبيدة بجودة شعره وإن كان قد أقرّ بكمال آلته باعتباره مطبوعاً معدوداً من العلماء الرُّوَاة. إنّ شعره ظلّ منقوصاً بسبب عوامل خارج النّصّ وأخرى داخل النّصّ لأنّ شاعريّته لم تتطابق ونموذج الشّاعريّة المُثْلى كما يراها العلماء.

إنّ أفكار العلماء النّقديّة ممّا حلّلناه في إطار الصُّوَر المجازيّة التي كنّا بصددها متلفّعة في رداء مجازيّ صفيق إلى حدّ يشقّ فيه أحياناً فكّ الصّورة وفهم أبعادها الغائرة. وبمجرّد خلْع ذاك الرّداء تبيّنا غير قليل من المسائل النقديّة التي تشكّل الفكر النّقدي لدى العلماء؛ ومنها استدعاء الشّاعر للقول ومدى استجابة القوافي له وارتباط ذلك بالتّمكّن وقوّة الحافظة والاقتدار على التّصرّف في فنون الشّعر لاكتساب صفة الشّاعر الجامع. كما توقّفنا مع العالم بالشعر عند لحظات الخلق الشّعري وارتباطها بالألم والتّوتّر حتّى لكأنّ الإبداع ولادة عسيرة. ومن المسائل أيضاً (الاختلاف والاستواء) في شعر الشّاعر وارتباط ذلـك بأبرز قضيّة عرفها النّقد العربي القديم هي قضيّة الطّبع والصّنعة باعتبار فرعيْها يمثّـلان اتّجاهيْن كبيريْن حكما الشّعرَ العربيّ القديم منذ الجاهليّين: اتّجاه المطبوع واتّجاه المصنوع. كما توقّفنا عند ما اصطُلح عليه لدى العلماء بالشعر بـ "شعر العرب" و"طريقة العرب" و "مذهب العرب" وهو اختزال لنهج في قول الشّعر تُجمِع عليه الغالبيّة الغالبة من العلماء والنّقّاد، لذلك وقفوا بروحهم المحافظة من كلّ شاعر شذّ عن ذلك النّهج موقف الرّفض ورأوا شعره غير جدير بالرّواية مثلما صنعوا حيال شاعريْن متقدّميْن هما عديّ بن زيد العبادي وأميّـة ابن أبي الصّلت. وقد قلنا إنّ ما وُسم بطريقة العرب هو البذرة التي ستخصب لاحقا مصطلح (العمود) الذي سيشكّل بدوره نواة نظريّة الشّعر عند العرب القدامى. كما استخرجنا من خطاب العلماء المجازيّ مسائل أخرى ذات صلة بالطّبع وآلة الشّاعر بين الموهبة والاكتساب والشّاعر غير العالم بالشّعر جيّده ورديئه والشّاعر العالم الرّاوية الذي يروي شعر غيره فيستفحل ويهتدي إلى مقاصد القول فلا

(1) نفسه ص 337
(2) نفسه ص 350
(3) نفسه 351

يضلّ، متوقّفين في الأثناء عند روحهم المحافظة وأثرها في تعاملهم مع الشّعر إذ بدت الرّوح المحافظة على صعيد "المحاكمة" العقائديّة والأخلاقيّة للشّاعر فضلا عن تعاملهم المعياري الصّفوي مع إبداع الشّاعر فكانت دعوتهم قويّة إلى اتّباع الأوائل في ألفاظهم ومعانيهم وأغراضهم. أمّا إذا افتنّ شاعرما في غرض دون آخر وانشغل به عن سواه على نحو ماانشغل أبو نوّاس بالخمريّات فإنّ ذلك يعدّ لديهم عجزا عن التّصرّف في فنون القول الأخرى لذلك نعت أبو عبيدة النّواسيّ بأنّه منقوص البناء (القول 18) ومن ثَمّ فإنّه لا يتأهّل لمرتبة الشّاعر الجامع.

يتّضح من خلال دلالات تلك الصُّوَر المجازية أنّ القاعدة التي يحتكم إليها العلماء في اللّفظ هي البداوة لذلك ألحُّوا على الألفاظ النجدية الأعرابية وأدانوا في المقابل الألفاظ الحِيريّة الليّنة التي يجسّمها شعرُ عديّ بن زيد العباديّ. فالشاعر عندهم من رسخت قدمه في اللغة ونما مخزونه من الألفاظ والمعاني. حتى إذا استدعى القوافي استجابت له. أما بالنسبة إلى المعنى على وجه التحديد فلا سبيل إلى السيطرة عليه إلا بحفظ الأشعار للاقتدار على جميع الأغراض في ضوء منظومتيْن من القيم البدوية والإسلامية. لذلك أدان العلماء الشعراء الذين خرجوا في معانيهم عن تينك المنظومتيْن كأميّة بن أبي الصلت الذي أخلّ بالمنظومة البدوية وذكر في معانيه خلق السماوات والأرض وعجائب أخرى لا تعرفها العرب. وكأبي نواس الذي أخل بالمنظومة الدينية الإسلامية إذ عُرف بالرفث في شعره والجرأة على المقدّس فضلاً عن إحالاته في بعض معانيه الأخرى. ففي ذهن العالم بالشعر تصوّر متماسك لطريقة العرب القائمة على الألفاظ النجدية والمعاني البدوية. فكلّما وجدوا شعراً لا يتلاءم وأصول ذلك التصوّر اعتبروا صاحبه مقصِّراً وخارجاً عما قالت العرب.

نظرنا إذن في مسألة التّسمية من خلال ضربيْن: مفردة ومركّبة بدءاً بالصّفة تُخلَع على الشّاعر كالصّادق والمحبِّر والكيِّس إلخ... وصولاً إلى ما يُستعار له كالفحل من الإبل والسّابق من الخيل انتهاء إلى إنشاء صُوَر مجازيّة قوامها تشبيه التّمثيل فيسمَّى الشّاعر، على نحو غير مباشر، بازيًا وفصيلاً وتاجرَ ثيابٍ ونجْمًا وصاحبَ كربج وبنَّاءً إلخ... إنّ العالم بالشعر في كلّ ذلك يسمِّي أو قُلْ إنّه يسمِّي فيصفُ أو يصفُ فيسمِّي[1]. وإذا

(1) P. Charaudeau. Grammaire du sens et de l'expression. Ed. Hachette Paris 1992: p 659.
=«Le Descriptif est un mode d'organisation qui se compose de trois types de composantes,

بجوهر التّسمية مجازٌ يتفاوت انبساطاً وانقباضاً. إنّنا لا نعني بالتّسمية الخاصّ منها ذا الوظيفة التّعريفيّة[1] التي تحيل إلى مرجع معلوم بل نريد العامّ منها يجيء ليسِمَ الظّاهرة مطلقا كالفحل أو سابق الخيل[2]. كما تجاوزنا بالتّسمية إطار ما يستعار للشّاعر إلى ما يشبّه به ومن ثمّ صهرنا الصّور المجازيّة ضمن التّسمية المفصّلة للظّاهرة لا المختزِلة لها فحسب. فسواء استعار العالم فحل الإبل للشّاعر أو شبّهه بصاحب الكربج فخطابه في الحالَيْن مجازيّ وإن حصل التّفاوت في درجة اختزال المعنى. وقد تدرّجنا من الصّفة إلى التشبيه في رصد الخطاب المجازيّ للعلماء ضمن ما وسمناه بمسألة التّسمية. وكانت الغاية هي استصفاء ذلك "المجازيّ" ما تعلّق منه بالشّاعر تحديدا باعتبار أنّ "المجازيّ" يشكّل مهادا لنظريّة الشّعر عند العرب. إنّ العالم بالشعر بتوخّيه (المجاز) لا يمارس "الإنشائيّة" ولا يريد "التّعجيب" فذلك من شأن الشّاعر ومقصده: "إنّ استدعاء المجازيّ من هذه الوجهة ذو قصد تعبيريّ إبلاغيّ وليس مقصودا في حدّ ذاته. ومن هنا فهو ينفصل عن المجازيّ في الخطاب الشّعريّ الذي يقصد منه "التّعجيب" على حدّ مصطلح الفلاسفة"[3].

IV / مسألة القدرة الشّعريّة[4]

انطلقنا في إثارة هذه المسألة من عبارة لابن سلاّم الجمحي عن زياد الأعجم الذي اعتبره صاحب "قُدْرَةٍ في الشِّعر"[5]. فتساءلنا عن القدرة الشّعريّة ومقوّماتها كما يراها العلماء عامّة. فانتهى بنا النّظر إلى إمكانيّة طرْقها عبر مسلكيْن: مسلك الامتياز ونقف من خلاله عند صورة الشّاعر القادر على القول، ومسلك التّقصير ونقف من خلاله عند صورة الشّاعر غير القادر.

= lesquelles sont à la fois autonomes et indissociables: nommer, localiser - situer et qualifier».

(1) نفسه ص 660: «Autrement dit , nommer ne correspond pas à un simple processus d'étiquetage d'un référent préexistant . Il est le résulat d'une opération qui consiste à faire naître des êtres signifiants dans le monde, en les classant».

(2) توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة ص 130

(3) نفسه ص 95

(4) نفسه: متصوَّر "الاقتدار" من ص 154إلى ص 157

(5) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء ج 02 ص 693

1 ـ مسلك الامتياز:

وقف العلماء بالشعر في رصد تجلّيات الامتياز عند جوانب أساسيّة في تشكيل شاعريّة الشّاعر وأبرزها: القريحة ـ البديهة ـ التبريز في فنّ من الشّعر ـ التّصرّف في الفنون الأخرى.

□ القريحـة:

إنّ القريحة موصولة عندهم "بالطَّبع" فآمتداح القريحة يكون ضمن ثنائهم على الشّاعر المطبوع بوجهٍ عام:

المصدر	العالِم بالشّعر	قولهُ
طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم الجمحي ج 01 ص 126	ابن سلاّم الجمحي	«ولم يكن أوسٌ إلى النّابغة في قريحة الشِّعر وكان النّابغة فوقه»
نفسه ج 01 ص 144	أبو عمرو بن العلاء	«فخداش شاعرٌ. قال أبو عمرو بن العلاء هو أشعر في قريحة الشعر من لبيد وأبَى النّاس إلا تقْدمة لبيد»
نفسه ج 01 ص 195	ابن سلاّم الجمحي	«والكميتُ بن معروف الأوسط أشعرُهم قريحةً والكميتُ بن زيد زيد أكثرُهم شعراً»

(1) أبو هلال العسكري: الفروق في اللّغة تحقيق لجنة إحياء التراث العربي. الدار العربية للكتاب ط6 1983 ص78

إنّ القريحة من الطّبيعة لأن «الطّبيعة ماطُبع عليه الإنسان أي خُلِقَ، والقريحة فيما قال المبرّد ما خرج من الطبيعة من غير تكلف ومنه فلانٌ جيّد القريحة»(1). إنّ الشاعر الذي ضعفت قريحته هو المتكلِّف لأنّ قويَّ القريحة لا يقول من الشعر إلا ما «جلَّ عن

الصّنعة ونُزِّه عن التكلّف»[1] فالتكلّف هو مقابل ضدّيٌّ للطّبيعة «ولا يكادون يضعون اسم المتكلّف إلا في المواضع التي يذمّونها»[2]. إن أوس بن مغراء[3] غُلِّب على النّابغة الجعدي مثلما غُلِّبت عليه ليلى الأخيليّة وهما أضعف منه قريحةً[4]. وقد رأينا فيما مرّ أن الغلبة لا تعود فقط إلى جودة الشعر وطبع الشاعر. لذلك أقرّ ابن سلاّم بأنّ التفاوت كبير بين أوس بن مغراء والجعدي في القريحة لأن النّابغة شاعر قديم مفْلِق[5] مختلف الشّعر لا معوَّل له إلا ما تجود به قريحتهُ. أما لبيد بن ربيعة فقد رأينا أن العلماء معجبون به أكثر ممّا هم معجبون بشعره فأكبروا فيه مروءته وكرمه وإسلامه وصدقه وفروسيّته[6]. غير أنّ عالماً في منزلة أبي عمرو بن العلاء نعت شعره بأنه «رحى بزر»[7] وعالماً آخر في منزلة الأصمعي قال في شأنه: «شعر لبيد كأنه طيلسان طبريّ يعني أنه جيّد الصّنعة وليست له حلاوة»[8] وبذلك يُرمى شعر لبيد بالتكلّف ومن ثَمّ يُطعنُ في جودة قريحته. لذلك فضّل عليه أبو عمرو خداش بن زهير[9]. فافتقار شعر لبيد إلى الحلاوة مردّه تكلّف صاحبه تجويدَ القول. فليس بالضرورة عند العالم أن يُفضي التّجويد إلى الجودة ما دامت تلك الجودة من جهة أخرى غير القريحة. كما كانت القريحة ركيزةً أجرى عليها ابن سلاّم مقارنته بين من يُسَمَّون بالكُمْت: «والكُمْتُ الشعراء الأسديون ثلاثة: الكُمَيت بن معروف شاعر وجدّه الكُميت بن ثعلبة هذا الشاعر والكُميت بن زيد الأخير أكثرهم شعرًا والكميت الأوسط أشعرهم قريحة وكلّهم بنوأب»[10]. إن كثرة الشعر لا ترتبط ضرورةً بجودة القريحة فقد تُعطي القريحة الغيْض لا الفيْض. فالشاعر المكثار يكدّ قريحته ويتعبها

---

(1) الجاحظ: البيان والتّبيين ج 02 ص 17

(2) نفسه ص 18

(3) عدّه ابن سلاّم في الطبقة الثالثة من الشعراء الإسلاميين راجع الطبقات ج 02 ص 572 وكذلك الشعر والشعراء لابن قتيبة ج 02 ص 577

(4) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 125

(5) نفسه ص 123

(6) نفسه ص 135-136 وكذلك الموشح للمرزباني ص 89

(7) المرزباني: الموشح ص 89

(8) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي ص 50

(9) هو عند ابن سلام في الطبقة الخامسة من الجاهليّين: الطبقات ج 01 ص 143 وراجع عن هذا الشاعر: الشعر والشعراء لابن قتيبة ج 02 ص 540 وهو عند الأصمعي من الفحول. راجع سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 51.

(10) المرزباني: معجم الشعراء تحقيق ف-كرنكو بيروت دار الجيل ط1 1991 ص 212

فيغتصب منها القول اغتصابًا أملاً في أن يكون له من الشعر الكثير. فلئن كانت الكثرة لم تشفع للكميت بن زيد لدى العالم بالشعر ليحكم له بأنه أشعر قريحةً، فإن ذلك العالم لايُلغي في الوقت نفسه عامل الكثرة وإنما يقرنه بالطّبع. فمثلما أن كثرة الشعر المطبوع أمارة لتدفّق القريحة فإنّ قلّته أمارة لتكلّسها في تاراتٍ تأتي على المُبدع لا يُسلس له فيها القولُ قياده. ولو لم يكن للكثرة قيمة لما قال الأصمعي عندما سئل عن الحويْدرة: «لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلاً»[1]:

الشّاعر	الحُكم	القريحة	الكثرة
الكميت بن معروف	أشعرهم قريحةً	+	−
الكميت بن زيد	أكثرهم شعرًا	−	+
النّموذج الأوفى	تدفّق القريحة مع كثرة الشعر الشّعر	+	+

يرى العلماء أن السّبيل إلى الجودة هو القريحة بما هي استرسال مع الطّبع عند قول الشعر فلا جودة من التّجويد. لأنه لا رقيب على القرائح الصّافية. إن الشّاعر الذي يتّخذ عقله رقيبًا على إبداعه واقع في التكلّف والصّنعة. هكذا يبدو العقلُ مقابِلاً ضدّياً للقريحة فالشاعر بعقله يُنقّح ما تجود به القريحة ويقوّم كلَّ أود. لم يكن العالم بالشعر مكترثًا للعقل في العمليّة الإبداعيّة. بل كان يعتبر كلَّ ضروب الرّقابة على الطبع ضعفاً في القريحة. ليس ذاك بغريب من عالم راوية ذي ثقافة نقلية قائمة على الجمع واللّم لا على التدبر والمدارسة. وسيكون من نصيب المتأخّرين من النّقاد، وقد تنوّعت ثقافاتهم وتجاور فيها النّقليُ والعقليُ، الحديثُ عن «تهذيب الطّبع» الذي ألّف فيه ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) كتابًا[2]. كماستستقطب اهتمام النّاقداللاّحق العلاقة بين القريحة والعقل في الشّعر العربي من خلال الوقوف عند «الأبيات التي زادت قريحةُ قائليها على

(1) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 40 وله نفس القول في ثعلبة بن صُعير المازني ص 42
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر. تحقيق محمد زغلول سلام مصر الاسكندرية منشأة المعارف ط 3 (دت) ص 45

عقولهم»[1]. ستتراجع، في ظلّ انفتاح العرب على ثقافات أمم أخرى شهدت في تاريخها أزهى فترات الرّقي العقلي، ثقافة البادية مثلما سيتراجع حظّ الشعراء البدو من الأعراب أصحاب الألفاظ النّجدية بين غير العرب من الشعراء الذين تعلّموا العربيّة تعلّماً ونافسوا أهلها في الإبداع. سيذهب إذن عهد القرائح الصّافية وستقتحم الثّقافة العقلية مجاليْ النّثر والشّعر ولن يجد العالم بالشعر بدّاً، بالرّغم من تعصّبه للقديم، من استطراف شعر بعض المولَّدين ومن إظهار التّسامح حيال الصّنعة يؤتى بها دون إفراط. ولكنّه سيظلّ على رؤيته النّقدية المُجِلَّة لكلّ قديم ممّا اضطرّ الشاعر المتأخِّر إلى نسج الشعر على نَوْليْن: نَوْل الأوائل من الأعراب المطبوعين إرضاءً للعالم الرَّاوية اللّغوي المتعصِّب للقديم، ونَوْل العصر وما تُمليه ذائقة النّاس الذين يعيش بينهم الشاعر، ولنا في بشار بن برد آخِر المتقدّمين وأوّل المحدثين خيْر مثال.

☐ البديهة: البديهة هي «أوّلُ كلّ شيءٍ وما يَفْجَأُ منه»[2] لذلك يُقال «بَدَهَهُ أمْرٌ يبْدَهُه بدْهًا فاجَأَه»[3]. وبادَه معناه باغَت «وفلانٌ صاحبُ بديهةٍ يُصيبُ الرّأي في أوّل ما يُفاجَأ به»[4]. وقال ابن الأعرابيّ: «بدَّه الرَّجلُ إذا أجاب جوابًا سَديدًا على البديهة»[5]. وبذلك نستخلص: معنى قول الشّعر على المفاجأة دون سابق إعداد. وفي ذلك يتفاوت الشّعراء:

المصدر	العالم بالشعر	قـولـه
الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ج 11ص38ـ40	أبو عمرو الشيباني	«وقال يعقوب بن السّكيت: كان أبو عمرو الشيباني يعجب لارتجال الحارث هذه القصيدة (= بين يدي عمرو بن هند) في موقف واحد ويقول: لو قالها في حَوْلٍ لم يُلَم. قال: وقد جمع فيها ذكرَعدّة من أيّام العرب عيّر ببعضها بني تغلب تصريحًا وعرّض ببعضها لعمرو بن هند...»

(1) نفسه ص 128
(2) ابن منظور: لسان العرب ج 01 ص 347
(3) نفسه
(4) نفسه
(5) نفسه

البيان والتّبيين للجاحظ ج 04 ص 34	أبو عبيدة	«قال أبو عبيدة: اجتمع ثلاثة من بني سعد يُراجزون بني جعدة، فقيل لشيخ من بني سعد: ما عندك؟ قال: أرجزُبهم يومًا إلى اللّيل لا أُفثَجُ وقيل لآخر: ما عندك؟ قال: أرجز بهم يومًا إلى اللّيل لا أُنكَفُ. فقيل للآخر الثالث: ما عندك؟ قال أرجز بهم يوماً إلى اللّيل لا أُنكَشُ. فلمّا سمعت بنو جعدة كلامهم انصرفوا وخلّوهم».
الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ج 10 ص 165	الأصمعي	«وقال الأصمعي: أخبرني عمّي وأخبرني ببعض هذا الحديث ابنُ بنت أبي النّجم أن أبا النّجم قال (الحمدُ للهِ الوَهُوب المُجْزِل) في قدر ما يمشي الإنسان من مسجد الأشياخ إلى حاتم الجزّار. ومقدارُ مابينهما غلوة أو نحوها. قال: وكان أسرع النّاس بديهةً».
طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم الجمحي ج 02 ص 694 ـ 695	ابن سلاّم الجمحي	«فحدّثني أبو الغرّاف: أن خالد بن عبد الله القسري قال للأقيشر التّميمي: أيُّ النّاس أسرعُ بديهًا؟ قال: أنا، أصلحك الله. قال: فأين زياد الأعجم؟ قال: والله لوددْتُ أنه بيني وبينكَ! فكتب خالدٌ إلى أسد بن عبد الله وزيادٌ عنده بخراسان أنْ وجِّهْه إليّ. فلمّا قدم جمع بينهما، فقال: يا أبا أمامة! زعم هذا أنه أسرع بديهًا منك! قال: إن شاء فليبدأ، وإن شاء بدأت. فقال: هات يا أبا أمامة! فأطرق غير طويل

		ثم أنشأ يقول (الوافر). ألَمْ تَرَ أنّنِي وَتَّرْتُ قَوْسي لأبْقَعَ مِنْ كِلاَبِ بنى تميم عـوَى فـرميْتُـه بسِهـام مَـوْتٍ يُصِبْنَ عَوادِيَ الكَلْبِ اللّئِيمِ وكنـتُ إذا غمـزتُ قنـاةَ قـوم كسَـرْتُ كعُـوبَهـا أو تَسْتقيـمُ ثم قال: هاتِ ياأقيشر! فأطرق طويلاً ثم قال: خُنِقتُ. . . . فأعطى زيادًا وحباه».

مدح العلماء في الشاعر سرعة البديهة معتبرين ذلك علامةَ قوّةٍ في القريحة وتماسكٍ في الطّبع فلا غرابة أن يعجب أبو عمرو الشيباني من ارتجال الحارث بن حلّزة اليشكري قصيدته الطّويلة بين يدي عمرو بن هند. فهو حسب ابن رشيق «أعظم ارتجال وقع»[(1)] حتى قيل «أتى بها كالخطبة»[(2)]. ولِعجبِ أبي عمرو ما يبرّره فلو لم تكن القصيدة على براءةٍ من كلّ شَين لما وقع السّامع ـ وهو عمرو بن هند ـ أسيرًا لروعتها: «فلم يزل عمرو يقول: أدنوه أدنوه حتّى أمر بطرحِ السّتر وأقعده معه قريبًا منه لإعجابه به»[(3)]. كما ذكر أبو عمرو الشيباني أنَّ في القصيدة ذِكْرَ عدَّةٍ من أيّام العرب عيّر بها بني تغلب في سياق الردّ على عمرو بن كلثوم الذي فخر في معلّقته الشهيرة على بكربن وائل فخراً كثيرًا[(4)]. أفتوجدُ قصيدة في مثل هذا الطّول وهذه القوّة تُنشأ ارتجالاً؟! الأقربُ أنّها ارتُجلت قراءةً لا إنشاءً وإلاّ لما لمّح أبو عمرو الشيباني بقوله «لو قالها في حَوْلٍ لم يُلَم» إلى أنّ نظْمها يضيق عنه الوقت الوجيز بل قد يستغرق حولاً كريتاً. أما الجاحظ فقد ساق خبرا لأبي

---

(1) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 319

(2) نفسه وانظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ج 01 ص 128

(3) الأصفهاني: الأغاني ج 11 ص 38

(4) المرزباني: الموشح ص 99-100 وانظر جمهرة أشعار العرب للقرشي: معلقة عمرو بن كلثوم ص 139 ومابعدها

عبيدة عن ثلاثة من بني سعد أتوا لمراجزة بني جعدة وادّعوا القدرة على الاسترسال في الرّجز يومًا حتّى اللّيل في لهجة فخارٍ وتفاصح بغريب اللّفظ: [لا أُفْتَجُ - لا أُنْكَفُ - لا أُنْكَشُ] فالمعنى الحاضن لهذه الأفعال الثّلاثة هو (الماء):

* «ماءٌ لا يُفْتَجُ أي لا يُبلغُ غَورُه وقولهم بئرٌ لا تُفْتَجُ وفلانٌ بحرٌ لايُفْتَجُ»[1].

* «وغيثٌ لايُنكفُ لا ينقطع»[2].

* «وبحرٌ لايُنكشُ لايُنزَفُ وكذلك البئر»[3].

لقد وقع التّعبير عن حضور البديهة وجودة القريحة وسلامة الطّبع وكثرة الشعر بالماء[4] من خلال (البئر) و (البحر) و (الغيث) لجامع التدفّق. فمثلما أن البئر عميقة كذلك الشاعر في كثرة مخزونه من الألفاظ والمعاني ومايحفظ من المعارف. فما بطن لديه أكثر ممّا ظهر. لذلك عبّر العرب عن نبوّ الطّبع بالبئر تُحْفَر فيعترض الحَافِرَ جبل تحت الأرض أو كدية فيقال عندها عن الشاعر «أَجْبل» و «أَكْدى» ممّا سنقف عنده لاحقا ضمن مسلك التّقصير. ويشترك البحر مع البئر في الدّلالة على عمق الماء وكثرته ومن ثمّ كثرة الشّعر وسهولته لدى صاحب البديهة. لذلك عبّروا عن سلامة طبع جرير بأنه «يغْرِف من بحرٍ»[5]. أما الغيثُ فهو، إذ لاينقطع، يُجسّم معنى الاسترسال. فهؤلاء الذين أتوا لمراجزة بني جعدة يومًا كاملاً إلى اللّيل قريحةُ كلٍّ منهم كما الغيث يسحّ كامل اليوم سحًّا. ألا يُجسّم هذا الوصف شاعرًا أسطورةً معرِّشا في خيال قومٍ ألهاهم التّفاخر والتّهاجي عن النّظر بأناةٍ في الإبداع ومسالكه ومضايقه؟!.

كما روى الأصمعي خبرًا عن أبي النّجم العجلي ساقه صاحب الأغاني حول أرجوزته التي قالها في هشام بن عبد الملك: (الحمدُ لله الوَهُوب المُجْزِل) وذلك في ظرف من الوقت وجيز قُدِّر بغَلْوةٍ: «وغلا السّهمُ نفسه: ارتفع في ذهابه وجاوز المدى وكذلك الحجر، وكلُّ مَرْمَاةٍ من ذلك غَلْوَةٌ»[6]. صحيحٌ أن الرّجز أطوع من القصيد إذ

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 10 ص 184
(2) نفسه ج 14 ص 286
(3) نفسه ص 284
(4) توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنظرية النقدية ص 84
(5) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 451
(6) ابن منظور: لسان العرب ج 10 ص 113 وراجع معجم مقاييس اللّغة لابن فارس ج 04 ص 388

«ليس بممتنع الرّجز على المقصِّد امتناع القصيد على الراجز»[1] لكنّ أرجوزة «هي أجود أرجوزة للعرب»[2] جعلت هشامًا «يُصفِّق بيديْه من استحسانه لها»[3] لايُمكن أن يُستوفى عَقْدُ محاسنها في مدّى زمنيّ قصير يقدَّر بما يمشيه الإنسان من مسجد الأشياخ إلى حاتم الجزّار. إن ذلك أقرب إلى التّصوير الخرافي للعمليّة الإبداعيّة. أما ابن سلاّم فقد أثار (سرعة البديهة) من خلال خبر نقل بواسطته وقائع مباراة شعريّة في الارتجال بين الأقيشر التّميمي وزياد الأعجم بين يدي خالد بن عبد الله القسري وانتهت تلك المباراة إلى نتيجتيْن: إيجابية بالنّسبة إلى زياد الأعجم من خلال فوزه على خصمه وفوزه بالمكافأة، وسلبيّة بالنّسبة إلى الأقيشر الذي أطرق طويلاً إلى أن خُنق. إن حظ هذا الارتجال من الواقعيّة غير قليل. وتعود الواقعيّة إلى قلة الأبيات المرتجَلة: «والشاعر الحاذق المبرِّز إذا صنع على البديهة قُنِع منه بالعَفْو اللَّيِّن والنَّزْر التّافه لما فيها من المشقّة، وهو في الارتجال أعذر»[4] بالإضافة إلى انتماء تلك الأبيات إلى غرض الهجاء الذي عُرف به زياد الأعجم واعتاده وبرّز فيه حتّى إن الفرزدق همّ بهجاء عبد القيس ثم عدل عن ذلك خوفا منه[5]. إن ارتجال هذا النَّزر من الأبيات ممّا يتيحُه تمكّن الشاعر من أدوات القول واعتياده الغرض. فتدفّق القول هو عبارة عن تحريك سريع للكلمات والصُّوَر والأصوات التي اعتاد الشاعر استعمالها ممّا يتيح له إنجازها أو ابتكارها على نحو مفاجىء يُظهرها وكأنها بنتُ لحظتها وليس ذلك في واقع الأمر إلا نتيجة للتجربة وثمرة للمِراس[6].

إن إظهار الشّاعر صاحب البديه في مظهر الخالق الذي يقول للشّعر كُن فيكون، لاينفصل عمّا أحاط به العربُ شعراءَهم من خوارق وأساطير: رُوي عن الفرزدق أنه حين

(1) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 310

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 02 ص 503

(3) نفسه

(4) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 326: يفرّق ابن رشيق بين البديهة والارتجال «لأن البديهة فيها الفكرة والارتجال ماكان انهمارًا وتدفّقا» العمدة 1/317- فالبديهة والارتجال يعنيان القدرة على التفكير في القصيدة والتّعبير عنها في آن وعلى عين المكان. إن التفريق الذي أقامه ابن رشيق بين البديهة والارتجال متأخّر ولم يكن متواترًا فصاحب الأغاني الذي حشد من النصوص المرتجلة الكثير لم يقف على الفرق بين المصطلحين. راجع:
Jamel Eddine Bencheikh: Poétique arabe: essai sur les voies d'une création. Ed. Anthropos Paris 1975. P.69

(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 344 ويقول ابن سلام في طبقاته: «وكان زياد رجلا هجّاء» (الطبقات ج 02 ص 693)

(6) Bencheikh : Poétique arabe p. 79.

استعصى عليه القول «أتى جبلاً بالمدينة يقال له ذباب فنادى: أخاكم يابني لُبَيْنى، صاحبكم، صاحبكم، صاحبكم، وتوسّد ذراع ناقته، فانثالت عليه القوافي انثيالاً، وجاء بالقصيدة بكرةً وقد أعجزت الشعراء وبهرتهم طولاً وحسناً وجودة»[1]. إن (ذباب) هو اسم جبلٍ بجبّانةِ المدينة و (لُبَيْنى) اسمُ بنتِ إبليس وهي أمّ الشّياطين[2]. فالفرزدق أَمَّ مكانًا مهجورًا واستدعى قوّةً خارقة هي الشياطين ليلهموه القول: «فإنهم يزعمون أن مع كلّ فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر»[3]. في هذا الإطار العجائبي نفهم البديهة عندما تستحيل شبيهةً بالوحْي. ألم يقل المفضّل الضبّي عن الطّرمّاح «إذا ركب الطرماح الهجاء فكأنما يوحَى إليه»[4]. إنَّ إعجاب العرب بالارتجال مردّه افتتانهم بكلّ قول يُوحَى من مصدر غير بشريّ مرتبط - في مجال الشّعر - بعالمَ الشّياطين والجنّ. قال الفرزدق في إحدى مدحاته (البسيط):

كـأنّمـا الـذّهَـبُ العقيَـانُ حبَّـرَهَـا   لِسَانُ أَشْعَرِ خَلْقِ اللّهِ شَيْطَانَا[5]

وقال حسّان بن ثابت (المتقارب):

وَلِي صَاحِبٌ مِنْ بَني الشَّيْصَبَانِ   فطَـوْرًا أقــولُ وطَـوْرًا هُـوَهْ[6]

وافتخر آخر بأن شيطانه كبير الجنّ[7]. وبذلك يستحيل الشاعر مجرّد أداة ناقلة للشعر عن قوّة غيبيّة خارقة. ففي هذا الإطار نفهم سرّ الإعجاب الذي يُحاط به صاحب البديهة الذي ينشىء القول ارتجالاً حتّى لكأنّ شعره وحْي يُوحَى[8]. لذلك كان حرص سلم الخاسر كبيرًا على الإيهام بأنه صاحب بديه يقول الجيّد. فكان يُعدّ المراثي في قومٍ أحياء أو في مرثيّ غير مُسَمّى حتّى إذا حدثت الحوادث ومات أحدٌ سخّر ما يريد ممّا أعدَّه من جيّد الشعر: «فمتى حدث حادث أظهرنا ما قلناه فيه قديمًا على أنه قيل في

---

(1) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 340-341. وراجع حديث كثيّر عن قرينه من الجنّ وقد بدا له شخصا من نحاس. (الأغاني 9/24)
(2) نفسه ص 341. الهامش 1+2
(3) الجاحظ: الحيوان ج 06 ص 225
(4) الأصفهاني: الأغاني ج 12 ص 40
(5) الجاحظ: الحيوان ج 06 ص 227
(6) نفسه ص 231
(7) نفسه ص 229
(8) Bencheikh : Poétique arabe p.77

الوقت»[1]. ولمّا كان الشّاعر قادرًا على أن يُوهم بأن شعره مُرتجَل حقّ لنا أن نتحفّظ ـ على غرار جمال الدّين بن شيخ ـ حيال ما يروى عن الارتجال والبديهة[2] ولكنّه تحفّظ لا يُبيح لنا إنكار الظّاهرة فالشاعر يرتجل أو ينشىء على البديهة لا لأنّ شيطانًا سكنه أو جنّا تملّكه ـ فهذا فهم بدائي خرافيّ[3] ـ وإنما لأنّ الشاعر صاحب البديه متمكّن من أدوات صنعته قويّ الحافظة يتعاود في ذاكرته ما لا يتناهى من الأبيات اعتاد نمطاً من الصّور ومسالك في التّعبير عن الأغراض[4] ومن ثمّ يسهل عليه ارتجال ما اتّفق له من قليل الأبيات أمّا أن يشمل الارتجال القصائد الطوال كقصيدة جرير في الرّاعي ذات الثمانين بيتاً التي يقال إنّه أنشأها في ليلة[5] فإن الأمر يصبح مدعاة إلى الشكّ إذ لا يكاد المرء يصدّق بأن جريرًا لم يتعقّب قصيدته ذات الثمانين بالتّنقيح وقد أنشأها في ليلةٍ خرج فيها عن طوره[6] فطُولها وجودتُها يحملان على الشكّ في أنها ارتُجلت كما وصلتنا وهو الشّك نفسه الذي أظهرْناه في قصيدة الحارث بن حلّزة التي قيل إنّه ارتجلها بين يدي عمرو بن هند وفي أرجوزة أبي النّجم التي قيل إنه ارتجلها بين يدي هشام بن عبد الملك.

ثمّن العلماء في الشاعر إذن جودة قريحته وحضور بديهته واعتبروا ذلك من أبرز صفات الشاعر النّموذج. وهو الشاعر المطبوع لأن المطبوع عند العرب هو الأصل سواء أريد به الشّاعر أم شعره. إن المطبوع موصول في تفكيرهم الجمالي بالموجود على الطبيعة والفطرة طيبَ جوهر وصفاءَ مكْسَر. أمّا المصنوع فموصول عندهم بالمعمول المكتسب بالثقافة والطّلب. إن الشاعر الذي تفيضُ قريحتُه وتنثال عليه الألفاظ انثيالا

---

(1) الأصفهاني: الأغاني ج 19 ص 230-231

(2) Bencheikh : Poétique arabe p.78 يُعلق على اعتراف سلم الخاسر قائلاً: «Cet aveu incite pour le moins à la prudence et convie à considérer les exemples d'improvisation avec beaucoup de reserve. Mais cela ne peut nous conduire à les rejeter».

(3) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ص 54 وما بعدها

(4) Bencheikh : Poétique arabe p :80

(5) الأصفهاني: الأغاني ج 23 ص 351-352

(6) Bencheikh : Poétique arabe p: 77 وراجع الأغاني للأصفهاني ج 23 ص 351-352 فقد خرج جرير عن طوره ليلةَ أنشأ قصيدته في الرّاعي وأتى سلوكًا غير مألوف أو قل سلوكَ مَنْ أُصيب بمَسٍّ من الجنون: «فآنصرف جرير مُغضبًا، حتّى إذا صلّى العشاء، ومنزله في عُلّية قال: ارفعوا إليّ باطية من نبيذ وأسرجوا لي، فأسرجوا له وأتوه بباطية من نبيذ، فجعل يُهينمُ فسمعته عجوز في الدّار فطلعت في الدّرجة حتى نظرت إليه فإذا هو على فراش عريان لما هو فآنحدرت: فقالت: ضيفكم مجنون رأيتُ منه كذا وكذا فقالوا لها: اذهبي لطيّتك، نحن أعلم به وبما يُمارس، فمازال كذلك حتّى كان السّحَر فإذا هو يكبّر، قد قالها ثمانين بيتًا...»

يمثّل المطبوع. أمّا الذي يكدّ قريحتَه ويُتْعِبها ليظفر بالجودة بعد لأي فيمثل المتكلِّف الذي يصطنع القول: «من هنا تعمل ثنائيّة الموجود/المعمول فعلها في تقييم الجماليّ إذ تَمثَّل فضلُ «الموجود» في «أصله» و «المعمول» في «نظم» ذلك الأصل و «تهذيبه» ألا يُماثل عندها الموجودُ/ المعمولُ ثنائيّةَ المطبوع/المصنوع؟ وبما انّ الرّؤية الكونيّة تقول بالأصل/المركز وبالفرع/ الامتداد، فإن المصنوع لا يمكن أن يكون إلا ثانوياً. إن قضيّة المطبوع/ المصنوع في النّظرية النقدية عند العرب لايمكن أن تُفهم فهما حقيقيّاً إلا من خلال تحليل المكوِّنيْن: الثّقافيّ والطبيعيّ/ الكونيّ»[1].

هكذا يتضح أنّ من اللفظ والمعنى ما ينتمي إلى دائرة المطبوع فيكون الطبيعيّ الموجود موجِّها للثقافيّ المعمول. أمّا إذا وقع التمكّن من الألفاظ والمعاني بواسطة الطلب والاكتساب أساساً فإنّ الثقافيّ يصبح هو الموجِّه للطبيعيّ ومن ثمّ يفرض الشاعر على إبداعه نوعا من الرقابة العقلية التي لا يعتدّ بها من لا ينقِّح كلامه من الموهوبين.

□ التّبريز في فنّ من الشّعر:

استعمل ابن سلاّم عبارة (فنون الشّعر) في قوله عن كثيِّر: «وله في فنون الشّعر ما ليس لجميل»[2] لذلك فإنّنا نقصد بـ (الفنّ) ما أراده ابن سلاّم من الجمع (فنون) بمعنى أساليب القول ومناحيه سواء أكان المنحى غرضًا رئيسيّا كالمدح أو الرّثاء مثلاً أو مسلكًا إبداعيّاً يتميّز به شاعر عن غيره كالاعتذار أو وصف الحرب أو التّشبيه إلخ... ولسنا نروم تقديم ثبْت لأقوال العلماء في الذين تميّزوا من الشّعراء بفنون في القول دون سواها، فحسْبُنا أن نسوق بعض العيّنات للوقوف على ما يعقدونه من مقارنات تكشف عن تفكيرهم النقديّ وطريقتهم في الحُكم على الشّاعر:

---

(1) توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنّظريّة النقدية ص 96

(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 02 ص 545.

المصدر	العالم بالشعر	قولـهُ	الشّاعر	الفن الذي برّز فيه
طبقات فحول الشعراء للجمحي ج 02 ص 753	أبو عمرو بن العلاء	«كان أبوالنّجم أبلغ في النّعت من العجّاج»	أبـو النّجـم العجلـي (الرّاجز)	النّعـت (= الوصْف)
الأغـاني للأصفهاني ج 17 ص 313	حمّاد الرّاوية	«أحسن الجاهليّة تشبيهاً امرؤ القيس، وذو الرّمة أحسن أهل الإسلام تشبيهًا»	ـ آمرؤ القيس ـ ذو الرّمة	التّشبيه
نفسه ج 12 ص 40	المفضّل الضّبي	«إذا ركب الطرّمّاح الهجاء فكأنما يُوحى إليه ثم أنشد قوله: (الأبيات)»	الطّرمّاح	الهجاء
طبقات فحول الشعراء للجمحي ج 01 ص 128	يونس بن حبيب	«كان الجعديّ أوصف النّاس لفرسٍ، أنشدتُ قولَه رؤبةَ (الطّويل): فإنْ صَدَقُوا قالُوا: جَوادٌ مجرّبٌ ضَليعٌ ومِن خَيرِ الجِيادِ ضَلِيعُها قال رؤبةُ: ما كنتُ أرى المرهفَ منها إلاّ أسرع ولم يكن رؤبة والعجّاج صاحبيْ خيل ولكنْ كانا صاحبيْ إبلٍ ونعْتها».	الجعدي	وصف الفرس
			ـ رؤبة ـ العجّاج	وصف الإبل

الأغاني للأصفهاني ج 19 ص 230	أبو عبيدة	«كان سلْم الخاسر لا يُحسن أن يمدح ولكنّه يُحسن أن يرثي ويسأل»	سلم الخاسر	الرّثاء والسّؤال
الموشّح للمرزباني ص 53	الأصمعي	«لم يكن النّابغة وزهير وأوس يحسنون صفة الخيل ولكن طفيل الغنوي في صفة الخيل غاية النّعت»	طفيل الغنوي	صفة الخيل
سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 62	نفسه	ذهب أميّة بن أبي الصّلت في الشّعر بعامّة ذكر الآخرة. وذهب عنترة بعامّة ذكر الحرب وذهب عمر بن أبي ربيعة بعامّة ذكر النّساء».	أميّة بن أبي الصّلت	ذكر الآخرة
			عنترة	ذكر الحرب
			عمر بن أبي ربيعة	ذكر النّساء
الأغاني للأصفهاني ج 16 ص 296	ابن الأعرابي	«لم يصف أحدٌ قط الخيل إلاّ احتاج إلى أبي دواد ولا وصف الخمر إلاّ احتاج إلى أوس بن حجر ولا وصف أحدٌ نعامةً إلا احتاج إلى علقمة بن عبدة ولا اعتذر أحد في شعره إلاّ احتاج إلى النّابغة الذّبياني»	أبو دواد	وصف الخيل
			أوس بن حجر	وصف الخمر
			علقمة بن عبدة	وصف النّعامة
			النابغة الجعدي	الاعتذار

نلاحظ من خلال ماتقدّم من أقوال العلماء أن الحُكم على الشّاعر يجري إمّا على صعيد الغرض أو على صعيد المنحى القولي:

أ/ على صعيد الغرض: لقد ذكر المفضّل الضبّي أن الطّرمّاح إذا ركب الهجاء فكأنّما يُوحى إليه. فعبارة هذا العالم تنضح إعجابًا فقد كساها صاحبها بالمجاز إذ عبر عن تبريز الطرمّاح بصورة الفارس يركب القول حذقًا وبراعةً، وبصورة النّبي الذي يوحى إليه ذلك القول في إشارة إلى سهولة الشِّعر وانثيال الألفاظ على الشَّاعر انثيالاً. وقد رأينا أنّ ذلك لا يخلو من المبالغة المرتبطة بتصوير العرب الخرافي للحدث الإبداعي. فقد أخبر القدماء عن الشعراء الذين يسلس لهم القول بفعل قُوًى خارقة تسكنهم ليصبحوا مجرّد أدوات تنقل مايُوحى إلى السّامعين. كما شهد أبو عبيدة لسلْم الخاسر بأنه يُحسن الرّثاء. وهل الشاعر مُحسنٌ، إذا كان يكتب مرثيّاته في أحياء ويجوّدها مخافة أن تنزل الحوادث فلا يجد من الشّعر ما يصلح لها ومخافة أن تخذله بديهتُه عند المصاب الجلل؟ وقد كان سلْم الخاسر يأتي هذا الصّنيع الذي يُخـلّ - في نظر العلماء - بقوّة الطّبع وبجودة القريحة. لذلك نستغرب من أبي عبيدة تسامحه حيال من لا تحضره البديهة كسلْم الخاسر وشهادته له بالإحسان في الرثاء. لعلّ ذلك راجعٌ إلى شيءٍ من اللّين بدأ يُظهره العلماء حيال أشعار زمانهم. إذ يكفي أن يتوفّر فيها حَدٌّ من الطّبع وقدرٌ من الجودة، ليشهدوا لأصحابها بالإحسان وإن لم يضارع إحسان المفلقين الأوائل في العصور الخوالي. إنّ الأصمعي أطلق حُكمَه بأن عمر بن أبي ربيعة ذهب بعامّة ذكر النّساء في إشارة إلى أنه لم يترك لسواه شيئًا. فأين منه جرير؟ ألم يرو الأصمعي نفسه «أنّ جريرًا قال: لولا ما شغلني من هذه الكلاب لشبَّبْتُ تشبيبًا تحنّ منه العجوزُ إلى شبابها كما تحنّ النّابُ إلى سَقْبها»[1]؟ ألم يرو أبو عمرو عن الأخطل شهادته بأن قدم جرير راسخة في النّسيب[2]؟ ألم يستأثر الفرزدق، لدى القدماء، بالفخر وجرير بالغزل والهجاء كما يُلخِّص ذلك قول مروان بن أبي حفصة (الكامل):

«ذهـب الفـرزدقُ بـالفَخـارِ وإنّمـا   حُلْوُ القَرِيضِ ومُرُّه لجريرِ»؟[3]

إننا لا نُعنى في هذا الصّدد بالإجابة عن مثل هذه الأسئلة قدر عنايتنا بطرحها لتعرّف

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 376
(2) نفسه ص 377
(3) نفسه

مواقف العلماء وتضاربها تجاه الشّاعر الواحد. ففي حين يعتبر الأصمعي أنّ عمر بن أبي ربيعة ذهب بذكر النّساء، يقرّ المفضّل الضبّي تقصيره فيقول: «إنّه لم يرقّ كما رقّ الشعراء لأنه ما شكا قطُّ من حبيب هجرًا ولاتألّم لصدٍّ. وأكثر أوصافه لنفسه وتشبيبه بها، وأن أحبابه يجدون به أكثر ممّا يجد بهم ويتحسّرون عليه أكثر ممّا يتحسّرُ عليهم»[1].

ب/ **على صعيد المنحى القوليّ**: يمكن تصنيف سائر المناحي المذكورة ضمن بابين: باب الوصف وباب المعنى الطّاغي:

1/باب الوصف: وتتعلّق آراء العلماء بالوصف على وجه العموم وبالوصف على وجه التّعيين أي من خلال ذكر موصوفاتٍ بعينها:

* الوصف على وجه العموم: اعتبر أبو عمرو بن العلاء أن أبا النّجم العجلي أبلغ في النّعت من العجّاج. فهو وإن لم يجرّد العجّاج من القدرة على النّعت فإنه أقرّ بالتّفاوت بينهما في «بلاغة النّعت» دون أن يذكر على ذلك مثالاً ممّا جعل الحُكم لايخرج عن نطاق التّعميم. أما قول حمّاد الرّواية بخصوص تبريز أمرىء القيس وذي الرّمة في التّشبيه باعتباره الأداة الفاعلة في الوصف، فيكاد يجمع عليه سائر العلماء[2] فقد نوّهوا بتشبيهات امرىء القيس التي سبق إليها[3] كما ثمّنوا عالياً تشبيهات ذي الرّمة فاستشهدوا بأجاودها[4]. وقد وصل شعور ذي الرّمة بالقدرة العجيبة على التّشبيه حدّاً قال فيه معتدّاً فاخرًا: «إذا قلتُ «كأنّ» فلم أجد مخرجًا فقطع الله لساني»[5]. لكنّ الملاحظ في قوليْ أبي عمرو بن العلاء وحمّاد الرّاوية حضور صيغتيْ التّفضيل: [أبْلغ/ أحْسن]، فلئن كان إطار تفضيل أبي النّجم العجلي على العجّاج من قبل أبي عمرو محصورًا يمكن النّظر فيه من خلال ما للرّاجزيْن من شعر، فإنّ إطار تفضيل امرىء القيس على الجاهليِّين وذي الرّمة على الإسلاميِّين في التّشبيه إطار متّسع للغاية لا يقعُ تحت سيطرة الدّارس لأن المفضّل عليه ـ الطرفَ الثاني في المقارنة ـ يتكوّن من «الجاهليّة» و «أهل الإسلام» وهم

(1) المرزباني : الموشّح ص 264
(2) حدّث الجمحي قال : «كان علماؤنا يقولون : أحسن الجاهليّة تشبيهًا امرؤ القيس وأحسنُ أهل الإسلام تشبيها ذو الرّمة» (الطبقات 2/549)
(3) نفسه ج 01 ص 55
(4) نفسه ج 02 ص 549–550
(5) الجاحظ : الحيوان ج 07ص 164 وانظر الأغاني للأصفهاني ج 17 ص 314

الذّين برّز عليهم الشاعران في القدرة على التّشبيه. إن هذا التّعميم في عقد المفاضلات بين الشعراء لا ينفصل عن الكمّ الهائل من الأحكام النّقديّة المرتجَلة التي طبعت خطاب العلماء خلال فترة غير قصيرة من تاريخ النّقد عند العرب لا سيما في بواكيره الأولى، فلا غرابة أن يفضَّل الشاعر على غيره أو على أهل زمانه فقد فضّلوه أحيانا على العرب كلّهم أو على النّاس أجمعين تعبيرًا عن الإعجاب، وهو إعجابٌ أبعد ما يكون عن التّقويم الموضوعي للجودة. فجودة الشّعر لم تكن لديهم بمعزل عن المكوّنات الأخرى للفتوّة عند العرب لذلك قرنوا بين الشّاعرية والفروسيّة: يُروى عن عمر بن الخّطاب رضي الله عنه قولُه: «عَلّموا أولادكم العوم والرّماية ومُروهم فلْيثبوا على الخيل وثبًا ورَوُّوهُم ما يجمُل من الشِّعر»[1]: فجماليّة الشّعر قيمة من القيم التي ينشأ عليها الفتى. فيمتزجُ الفنِّيُّ بالاجتماعيِّ الأخلاقيِّ ويصبح سؤال الجودة (مَن الأشعر؟) من بين أسئلة أخرى مدارُها (المروءة): «ويُروى أن عمر بن الخطّاب رضي الله عنه قال يومًا: من أجود العرب، فقيل له: حاتم، قال: فمن شاعرُها؟ قيل: امرؤ القيس بن حُجر، قال: فمن فارسُها؟ قيل: عمرو بن معدى كرب»[2]. ألا ترى أن سؤال الجودة موصول بالسّؤال الاجتماعي الأخلاقي. فالشّاعريّة لا تنحصر في القدرة على القول لذلك وصلوها بالكرم والفروسيّة على نحو ما ورد في قول عمر رضي الله عنه. كما وصلوها بالصّبر: «وقال عمر لمعاوية: من أصبر النّاس؟ قال: من كان رأيه رادّاً لهواه»[3] وتمادى العرب في إجراء المفاضلات بروح من الفخر فيما بينهم وعلى الأمم الأخرى باعتبارهم «خير أُمَّةٍ أُخْرِجتْ للنَّاسِ»[4] فتحدّثوا عن «أفْتك العرب»[5] وعن «أفتك النّاس وأخطب النّاس»[6] وعن «أشجع النّاس»[7] وعن «أجسر النّاس»[8] وعن الشاعر «الأسْود» يقول ابن سلاّم «وعبد الله بن رواحة عظيم القدر في قومه سيّدُ في الجاهليّة ليس في طبقته التي ذكرنا

---

(1) المبرّد : الكامل ج 01 ص 155

(2) نفسه ص 40

(3) الجاحظ : البيان والتّبيين ج3 ص 154. والخبر نفسه بـ ج 2 ص 188 وفيه (هواء) بدل (هواه) والثانية عندنا هي الملائمة للسياق.

(4) آل عمران : الآية 110

(5) الأصفهاني : الأغاني ج 19 ص 58

(6) الجاحظ : البيان والتبيين ج 01 ص 125

(7) الأصفهاني : الأغاني ج 19 ص 65

(8) نفسه ج 20 ص 81

أسْوَدُ منه»[1]. تمتزج الشاعرية إذن بما هو قيمة أخلاقيّة أو ثقافيّة أو اجتماعيّة لتنصهر القيمُ جميعها في نظام مشترك تحتفي به المجموعة في شعرها وتجعل منه إطارها المرجعيّ في قراءة ذلك الشّعر. ومن ثمّ يقع صَبُّ الشاعر لألفاظه ومعانيه على قوالب قيميَّة جاهزة. فطبيعيّ إذن أن يكون سؤال (مَن الأشعر؟) أو (هل فلان أشعر من فلان ؟) سؤالاً اجتماعيّاً/ أخلاقيّاً/ ثقافيّاً وإن كان مداره الشّعر والشاعر: «وشهدتُ خلفًا فقيل له: من أشعرُ النّاس؟ فقال ما نتتهي إلى واحدٍ يُجتمع عليه كما لا يُجتمع على أشجع النّاس وأخطب النّاس وأجمل النّاس»[2] كما رُوي عن يونس أنّه قال: «الشّعر كالسَّراء والشّجاعة والجمال لا يُنتهى منه إلى غاية»[3] ففي إطار وعي العلماء بأنّ الإبداع لا يُنتهى منه إلى غاية باعتباره موصولاً في العقليّة العربيّة بنظام من القيم الثّقافيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة يتفاوت النّاس فيها، فإننا لا نفهم عبارة (أنت أشعر النّاس) في حرفيّتها لأنها على المجاز[4] تسدّ مسدّ الحكم النقدي الإيجابي يعلن عنه النّاقد فيُجرى (أفعل) التفضيل مجرى الشّكر أو الاستحسان أو الافتتان يُظهره حيال ما سمع من شعر على نحو ما قال النّابغة للرّبيع بن أبي الحقيق وقد نجح في إجازته «أنت يا ربيع أشعر النّاس»[5] وهي

---

(1) ابن سلاّم الجمحي : طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 223

(2) نفسه ج 01 ص 65-66

(3) نفسه ص 66

(4) John. r. Searle : Sens et expression p : 122: "Cependant les phrases et les mots n'ont que le sens qui est le leur. A proprement parler, quand on parle du sens métaphorique d'un mot, d'une expression, ou d'une phrase, on parle de ce qu'un locuteur pourrait vouloir dire en l'énonçant, d'une manière qui s'écarte de ce que le mot, l'expression ou la phrase signifient en fait. On parle donc des intentions possibles du locuteur"

(5) الأصفهاني : الأغاني ج 22 ص 121 -122 : «أقبل النّابغة الذّبياني يريد سوق بني قينقاع فلحقه الرّبيع بن أبي الحقيق نازلاً من أطمة، فلمّا أشرف على السّوق سمعا الضجّة وكانت سوقا عظيمة فحاصت بالنّابغة ناقتُه فأنشأ يقول (البسيط) :

* كادتْ تهالُ من الأصْواتِ راحلتي*

ثم قال للّربيع بن أبي الحقيق : أجز ياربيع فقال :

* والنّفْر منها إذا ماأوجستْ خُلقُ*

فقال النّابغة : مارأيتُ كاليوم شعرا قطّ ثم قال :

* لولا أُنهنِهها بالسّوط لاجتذبتْ *

أجز ياربيع فقال :

* منّي الزّمامَ وإنّي راكبٌ لبِقُ*

فقال النّابغة :

* قد ملّتِ الحبْسَ في الآطام واشتعفتْ*

شهادة اعتراف له بالقدرة قبل أن تكون تفضيلاً له على غيره. ففي هذا الإطار يكون حُكم العالم بتفضيل شاعر على آخر أو على آخرين حُكمًا نسبيًا أساسُه بضع عيّنات لا تُمحّضه للشموليّة.

* الوصف على وجه التّعيين: وقف العلماء عند موصوفات محدّدة: كالخيل والإبل والنّعامة والخمرة. فبينما يعتبر ابن الأعرابيّ أنه لا غنًى لواصف الخيل عن أبي داود هذا الذّي كان «على خيل المنذر بن ماء السّماء فأكثر وصفه للخيل»[1] نجد يونس يعتبر النّابغة الجعديّ أوصف النّاس لفرسٍ في حين ينفي الأصمعي عن النّابغة وزهير وأوس إحسانهم صفة الخيل ليقصره على طفيل الغنويّ خلافًا لما قاله أبو عبيدة: «طفيل الغنويّ والنّابغة الجعدي وأبو دواد الإيادي أعلم العرب بالخيل وأوصفهم لها»[2]. إن الاختلاف بين العلماء لا يدور حول الشعراء. فالأسماء التي اختصّت بوصف الخيل هي نفسها على وجه التّقريب. لكنّ العالم بالشعر يختلف عن غيره في ترتيب تلك الأسماء، بل إنّه يختلف مع نفسه فينفي مرّة ويُقرُّ أخرى كالأصمعي الذي نفى إحسان وصف الخيل عن النّابغة قاصرًا إيّاه على طفيل الغنوي ليقول في روايةٍ أخرى في حديثٍ عن نُعّات الخيل عند العرب: «هم ثلاثةٌ: أبو دؤاد في الجاهليّة وطُفيل والنّابغة الجعديّ»[3]. أمّا بالنّسبة إلى الخبر الذي أورد يونس، وذكر فيه اختصاص العجّاج ورؤبة بنعتِ الإبل لا الخيل فإنّه لا يغيبُ عن المتمرّس بمدوّنة الشعر العربي رسوخ قدم الرّاعي النّميري في هذا الباب[4] ولئن ذكر ابن الأعرابيّ اختصاص علقمة بن عبدة الملقّب بالفحل بوصف النّعامة فإن هذا الشاعر اشتهر بفوزه على آمرىء القيس عندما تباريا في وصف الخيل بين يدي أمّ جُندب[5]. كما وصل ابن الأعرابيّ بين وصف الخمرة وأوس بن حجر وكاد يقصر ذلك عليه في حين عُرف هذا الشاعر بأنّه أوصف الشعراء «للحُمُر والسّلاح ولا سيّما القوس»[6]

= أجز ياربيع فقال:

* إلى-مناَهِلِها لو أنّها طُلُقُ *

فقال النّابغة: أنت ياربيع أشعرُ النّاس»

(1) نفسه ج 16 ص 298

(2) نفسه ج 15 ص 281

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 162

(4) يقول ابن سلاّم الجمحي (الطبقات 1/298-299) «سمّي راعي الإبل لكثرة صفته الإبل وحُسْن نعته لها»

(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 145-146

(6) نفسه ص 131

حتّى قيل فيه «أوصفُ النّاس لقَوْس»[1]. ثم أين هو من الأعشى الذي قال فيه أبو عبيدة إنّه «أوصف للخمر والحمُر»[2]؟ إن الاختلاف ظاهرٌ بين آراء العلماء في الشاعر الواحد بل إن للعالم الواحد متناقض الآراء في هذا الشاعر أو ذاك وهو ما سنقوم بتعليله فيما يأتي.

2/ باب المعنى الطّاغي: ونعني به أن يشتهر الشّاعر بمعنًى يطغى على شعره، على نحو ما اشتهر سلْم الخاسر بـ (السّؤال) كما هو مذكور في قول أبي عبيدة ولعلّ قدرة هذا الشاعر على فنّ السّؤال هي التي جعلت ممدوحيه «يُجزلون له في الثّواب والعطيّة»[3]. كما أراد الأصمعي من قوله: «ذهب أميّة بن أبي الصّلت بعامّة ذكر الآخرة» قيام شعره على الألفاظ والمعاني التي يأخذها من الكتب القديمة والأحاديث التي يستقيها من أحاديث أهل الكتاب[4] ممّا جعل ابن سلاّم يسمهُ بأنّه «كثير العجائب»[5] في شعره. فكان في أعين العلماء على غير «مذهب العرب» حاله كحال عديّ بن زيد العبادي. أمّا عنترة فاعتبره الأصمعي قد ذهب بعامّة ذكر الحرب في إشارة إلى ذكر الأيّام في شعره ووصفه الوقائع وهو الذي «شهد حرب داحس والغبراء فحَسُن فيها بلاؤه وحُمِدت مشاهدُه»[6]: قال أبو عبيدة: «وهو قتل ضمضمًا المرّي أبا حصين بن ضمضم وهرم بن ضمضم في حرب داحس والغبراء وفي ذلك يقول (الكامل):

ولقــدْ خشيــتُ بأن أمـوتَ ولـمْ تدُرْ   للحَرْبِ دائرةٌ علَى ابنيْ ضَمْضَمِ...»[7]

فلا غرابة والحالة تلك أن يُدرجه الأصمعي ضمن «أشعر الفرسان»[8]. أمّا ابن الأعرابيّ فإنّه اعتبر أن لا محيد لمن يريد أن يعتذر في شعره عن شعر النابغة الذّبياني. وتتنزّل اعتذارات النّابغة في إطار ما حدث بينه وبين النّعمان بن المنذر ممّا له صلة بقصّة هربه إلى ملوك غسّان بعد أن وصف زوجته المتجرّدة في شعره وصفًا مثيرًا[9]. إنّ اعتذار

---

(1) نفسه 137
(2) نفسه ص 184
(3) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 105
(4) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 369
(5) ابن سلام الجمحي طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 262
(6) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 173
(7) نفسه
(8) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي ص 48
(9) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 100

النّابغة وثيق الصّلة بتجربته الخّاصة وبذوقه الحضريّ «وهو ذوق هذبتْه الحضارة التي نعم بها في الحيرة وبلاط الغساسنة»[1]. لذلك تخلّص «من خشونة البدو ومن الأنفة الجامحة»[2] ممّا هيّأه للقول في الاعتذار ضمن ما أنشأ من مدح في النّعمان بن المنذر وهو مدح أتى مشحوناً بطاقةٍ وجدانيّة عالية بفعل ما تخلّله من استرحام واستعطاف للممدوح يصلان أحياناً إلى التذلّل الذي نعدمه في شعر الشعراء الجامحةِ بداوتُهم. إن الاعتذار من المعاني الوجدانيّة الذّاتية الموصولة بتجربة الشاعر الفرد لذلك يتعذّر على شاعر آخر أن يحكي معنًى وجدانيّا كمعنى الاعتذار. فلعامل التّجربة الذّاتية دورُه في جماليّة القول الشعري. إن ابن الأعرابيّ لم يُراع ذلك العامل بجعله اعتذارات النّابغة قاعدة لكلّ اعتذار. لذا فإن قوله محضُ حُكمٍ ذاتيّ قائم على الإعجاب المُفرط بشعر الشّاعر في هذا الباب.

لاحظنا من خلال ماتقدّم مجازيّة الأحكام النّقديّة لدى العلماء. ووقفنا على ما طبع تلك الأحكام من تناقضات سواء بين العالم وغيره أو بين العالم ونفسه بإعلانه الرّأيَ ونقيضه، ومنهم من يُطلق الحُكم باختصاص شاعر ما بهذا الغرض أو ذاك المنحى القوليّ فقالوا مثلاً عن عمر بن أبي ربيعة إنّه ذهب بذكر النّساء وقالوا ما من أحد وصف الخمر إلاّ واحتاج إلى أوس بن حُجر مع ما يُعْوز مثل هذه الاحكام من التّحرّي والدّقّة. إنّ إطلاق الحُكم النقدي على التّعميم عائدٌ إلى طبيعة الخطاب الارتجالي للعلماء. فالعالم بالشعر يُصدر الحُكم في مقام مشافهة وهو مقامٌ محكومٌ بالتحوّل. فالأصمعي غيّر رأيه في النّابغة في اللّحظة التي كان يفضّله فيها. فقد روى أبو حاتم السّجستاني أنه سأل الأصمعي قبيْل موته «مَن أوّل الفحول؟ قال: النّابغة الذّبياني، ثم قال: ماأرى لأحد في الدّنيا مثل قول أمرىء القيس (الوافر):

وقـاَهـمْ جـدُّهـم ببَنِـي أَبِيهـمْ   وبـالأَشْقَيْـن مـا كـانَ العِقَـابُ

قال أبو حاتم: فلمّا رآني أكتب كلامه فكّر ثم قال: بل أوّلهم كلّهم في الجودة امرؤ القيس له الحظوة والسّبق...»[3]. نلاحظ تدرّجاً في الحُكم الشّفوي الذي أطلقه الأصمعي من قول بفضل النّابغة في الوقت الذي حضره فيه بيت لامرىء القيس فبدأ يؤذن بالعدول الضّمني إلى تفضيل امرىء القيس حتّى أصبح ذلك العدول صريحًا في خاتمة

(1) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي ص 298
(2) نفسه ص 286
(3) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 29-30

المحاورة. ولم يفت الأصمعي التّمييز بين مقاميْن: المشافهة والكتابة. وتبعاً لذلك التمييز وقع تغيير الحكم النقدي وكأن ما يتاح في مقام المشافهة من عَجَلة لا يُتاح في مقام الكتابة. لذلك قال الراوي: «فلمّا رآني أكتب كلامه فكّر». فالكتابة تقتضي التروّي ممّا يفسّر لنا اقتران الأحكام النّقدية التي تصدر مشافهة بالتناقض والتّعميم والتعجّل وارتباط المكتوب بحظٍّ من الرَّوية غير قليل: فيبدو الرأي إذ يُدوَّن أكثر إلزامًا من الحوار يجري فينتهي[1]. إن العالم بالشعر ترعرع في تربة ثقافة شفاهيّة فكانت الأحكام الصّادرة عنه متحوّلة رجراجة: «وفي كلّ الأحوال يخضع الحفظ الشفاهيّ حرفيّاً كان أو غير حرفيّ للتغيّر»[2] لذلك «ينبغي ملاحظة أن الذّاكرة الشّفاهية تختلف اختلافاً مهمّاً عن الذّاكرة النّصيّة»[3]. لقد كانت أحكام العلماء النّقدية مرتبطة بمقامات المشافهة فيكفي أن ينال بيت شعريّ إعجاب العالم أو يُرضي فضوله ليعتبر أن صاحب ذلك البيت أشعر النّاس. فلكلّ مقام شفويّ حُكمه النّقدي. إن الوقوف عند مظاهر كـ«الذّاتيّة» و«التّأثّرية» و«الاعتباطيّة» و«النّزعة التجزيئيّة» في نقد العلماء هو من نتائج تسليط الثقافة النصيّة المكتوبة على الثقافة الشفاهيّة. فلو كانت ذاكرة العالم بالشعر كتابيّة لأمكن اعتبار تلك المظاهر من قبيل الوهن في ما يُصدِر من أحكام. إنّ النّقد الشفوي يكاد يغطّي القرنيْن الأوّل والثاني من عمر النّقد عند العرب في حين ينطلق النّقد المكتوب مع القرن الثالث وهو قرن «الكتاب» على حدّ تعبير أمجد الطرابلسي[4].

□ التّصرف في الفنون الأخرى[5]:

قد يُعتبر التّبريزُ في غرضٍ دون سواه أمارةَ اقتدار فقد رُوي عن الجاحظ قوله: «لولاَ أن العبّاس بن الأحنف أحذق النّاس وأشعرهم وأوسعهم كلامًا وخاطرًا ماقدر أن يُكثرَ شعره في مذهبٍ واحدٍ لا يُجاوزه، لأنه لا يهجو ولا يمدح ولا يتكسّبُ ولا يتصرّفُ وما

---

(1) A. Trabulsi : la critique poétique des Arabes p : 03
"Ils improvisent leurs jugements subjectifs oralement, en tête-à tête, ou devant leurs élèves. Or, à moins d'être fort scrupuleux, on se sentait rarement responsable de ses opinions orales. Un ouvrage qu'on écrit, leur semblait-il, engage beaucoup plus qu'une conversation qu'on tient."

(2) والترج. أونج: الشّفاهية والكتابيّة ص 140

(3) نفسه 141

(4) A. Trabulsi : La critique poétique des Arabes p : 10

(5) راجع عن مصطلح "تصرّف": توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 156

نعلم شاعرًا لزم فنّا واحدًا لزومه فأحسن فيه وأكثر»[1]. ولكنّ التصرّف في فنون القول يظلّ عند غالبيّة العلماء دليلاً جهيرًا على خصوبة الطّاقة الشعريّة وغنى الموهبة يتدفّق منها القول نبعًا لا يجفّ. ولئن كُنّا قد توقّفنا فيما مرّ عند صورة الشّاعر الجامع في معرض تحليلنا لإحدى الصّور المجازيّة فإنّنا نروم التوقّف في هذا الصّدد عند مكوّنين بارزين لتلك الصّورة يمكن الاصطلاح عليهما بالفنّيّ والغرضيّ:

* الفنّي: ونعني به الهيكل التّعبيري الذي يتوخّاه الشّاعر في نظم ألفاظه ومعانيه، وقد ميّز العرب بين القصيدة والأرجوزة. فاعتبروا الأرجوزة قصيدة ولم يعتبروا القصيدة أرجوزة: «فعلى كلّ حال تُسمّى الأرجوزة قصيدة طالت أبياتها أو قصرت ولا تُسمّى القصيدة أرجوزة (...) فالقصيدُ يُطلق على كلّ الرّجز، وليس الرّجز مطلقاً على كلّ قصيد أشبه الرّجز في الشّطر»[2] فالشّاعر بين مُقصّد وراجز وجامع بين الفنّيْن، والجمع علامةُ اقتدارٍ. يقول ابن سلاّم: «وكان أبو النّجم ربّما قصّد فأجاد ولم يكن كغيره من الرُّجّاز الذين لم يُحسنوا أن يُقصِّدوا»[3]. لذلك كان الجامعون بين الفنّيْن محطّ ذكرٍ وتنويه لدى القدماء اعترافًا بفائق قدرتهم على التصرّف: «والعُماني ممّن يُعدّ ممّن جمع الرّجز والقصيد، كعمر بن لجأ وجرير بن الخطفى وأبي النّجم وغيرهم»[4]. ومهما يكن من اقتدار الشاعر على القصيد فإن عدم تعاطيه الرّجز يلوح أمارة عجز عن التّصرف وتقصير في بابٍ من القول لذلك لم يفت القدماء أن يذكروا من لم يكن يتعاطى الرّجز من فحول الجاهليّين: «ومن الشعراء من يُحكم القريض ولا يُحسن من الرّجز شيئًا، ففي الجاهليّة منهم: زهير والنّابغة والأعشى. وأمّا من يجمعهما فامرؤ القيس وله شيءٌ من الرّجز وطرفة وله كمثل ذلك ولبيد وقد أكثر»[5]. إن ما يعنينا من كلّ ما تقدّم هو صفة الشاعر الجامع الذي لايتعذّر عليه فنّ فلا يختص برجز دون قصيد أو قصيد دون رجز لأنه إذ يفتقر إلى أحدهما يصبح مفتقرًا إلى فن من فنون القول ممّا يخلّ بقدرته وبمنزلته بين الشعراء.

□ الغرضيّ: ونعني به التّصرف في جميع الأغراض عوض الاقتصار على أحدها. إن تبريز الشّاعر في غرض دون آخر عائدٌ حسب العالم بالشعر إلى مدى استعداده النّفسي

(1) الأصفهاني: الأغاني ج 08 ص 355-356
(2) ابن رشيق، العمدة ج 01 ص 307
(3) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 02 ص 749
(4) الجاحظ: الحيوان ج 04 ص 23 وكذلك العمدة 1/310
(5) الجاحظ: البيان والتبيين ج 04 ص 84

للقول في مقام دون سواه. فقد رُوي عن الأصمعي قوله «كفاكَ من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب والنّابغة إذا رهب والأعشى إذا طرب وعنترة إذا كلب. وزاد قوم: وجرير إذا غضب»[1]. ولكن اشتهار كلّ من هؤلاء الشعراء بغرض محدّد لا يعني الحيلولة بينه وبين الإحسان في ضروب القول الأخرى. بل إن ذلك الإحسان مطلوب لأن الشّاعر القدير هو من يذهبُ كلّ مذهبٍ على حدّ عبارة المفضّل الذي فضّل طائفة من شعراء أهل نجد على غيرهم لاقتدارهم على التصرّف: «هؤلاء فحول شعراء أهل نجد الذين ذمّوا ومدحوا وذهبوا في الشعر كلّ مذهبٍ، فأما أهل الحجاز فإنهم الغالبُ عليهم الغزل»[2]. كما كان من بين الأسباب التي جعلت بشار بن برد يُفضّل جريرًا إحسانه ضروبًا من الشّعر لايقدر عليها الفرزدق. قال ابن سلاّم: «سألتُ بشّارًا العقيليّ عن الثلاثة، فقال: لم يكن الأخطل مثلهما، ولكنّ ربيعة تعصّبت له وأفرطت فيه. فقلتُ: فجريرٌ والفرزدق؟ قال: كان جرير يُحسن ضروبًا من الشعر لا يُحسنها الفرزدق وفضّل جريراً عليه»[3] إن صفة جرير الجامع لفنون القول شكّلت حجّة من بين أخريات وظّفها المُساجلُ في الاحتجاج على تقديم جرير: «قال أبو عبيدة: يحتجُّ من قدم جريرًا بأنه كان أكثرهم فنون شعر وأسهلهم ألفاظًا وأقلّهم تكلّفًا وأرقّهم نسيباً وكان ديّنًا عفيفًا»[4]. وقد عبّر جرير لأحد الخلفاء عن قدرته على ضروب القول فقال بعد أن كان في ذكر غيره من الشعراء: «والله يا أمير المؤمنين إنّي لأنا مدينة الشعر التي يخرج منها ويعود إليها ولأنا سبَّحت الشِّعر تسبيحا ما سبَّحه أحد قبلي. قال: وما التّسبيحُ؟ قال نسبتُ فأطريتُ وهجوتُ فأردَيتُ ومدحتُ فأسنيتُ وأرملتُ فأغزرتُ ورجزتُ فأنجزتُ. فأنا قلتُ ضروب الشِّعر كلّه»[5]. هكذا يبدو الشاعر في مظهر «القادر على كلّ شيء». إن القدرة على التصرّف ممّا شهد به العلماء لفحول الشعراء ومنهم جرير الذي قال في جميع الأغراض مثلما قال القصيدة والأرجوزة فكان شاعرًا جامعًا بلا منازع.

يريد العالم بالشعر من الشاعر أن يُحقّق ضربًا من المعادلة الصّعبة: الاختصاص

(1) ابن رشيق: العمدة ج 1 ص 167 وجمهرة أشعار العرب للقرشي ص 58

(2) القرشي: جمهرة أشعار العرب ص 81

(3) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص374

(4) الأصفهاني: الأغاني ج 08 ص 05

(5) أبو عبيدة: شرح نقائض جرير والفرزدق تحقيق محمد إبراهيم حُوّر ووليد محمود خالص الإمارات العربيّة المتحدة شركة أبي ظبي للطباعة والنّشر ط 1' 1994 ج 03 ص 1120

وعدمه: يبرّز في غرض أو فنّ ويتجاوز ذلك إلى فنون أخرى. فيطالبه بأن يعلو فريدًا في سماء الجودة ضمن بابٍ من أبواب القول. كما يُطالبه في الآن نفسه بأن يعلو مع نظرائه فيما تواضعت عليه العرب من أغراض. عندها يُلْزِمُه بربح رهانيْن: الإبداع وإبداع التّقليد.

2 ـ مسلك التّقصير:

يتيحُ لنا التّوقّف عند هذا الجانب من المسألة تعرّف الوجه الآخر للشّاعريّة وهو الوجه السّلبي الذي يُشكّل المقابل الضدّيّ لما كنّا طرقْناه خلال رصْدِنا لتجلّيات الامتياز. فالشّاعر غير القادر أوالذي يظهر أحياناً في مظهر العاجز هو الذي تخْذله بديهته ولا يقتدر على التّصرّف في فنون القول كما يعجبه شعر غيره فيدَّعيه.

□ غيابُ البديهة: يمثّل غياب البديهة حالةً من حالات نُبُوّ الطبع وقد جسّم العرب حالة النّبوّ بالبئر يستعصي على الحَفر: «إذ يعترض سبيلَ حافرِه أحيانا جبل تحت الأرض أو كُدْية لا يستطيع اختراقهما»[1]. لذلك قالوا «أجبَل» الشاعر بمعنى «صعُب عليه القول»[2] وقالوا «أكْدى إذا انقطع»[3]. كما عبّروا عن نبّو الطّبع بـ «الإرتاج» من «الرِّتَاج» و«هو الباب المغْلَق وقد أَرْتَج البابَ إذا أغلقه إغلاقًا وثيقًا»[4] ويُقال أُرْتِجَ على القارىء «إذا لم يقدر على القراءة كأنه أُطْبِق عليه كما يُرتَجُ البابُ»[5] والإرتاج بمعنى استغلاق الكلام «وأُرْتِج على فلان إذا أراد قولا أو شعرا فلم يَصِلْ إلى تمامه»[6] كما اعتبروا «أُفْحِمَ» الشاعر في معنى «أَجْبَلَ» وهي من أُفحِم الصَّبيُّ إذا بكى حتّى ينقطع نفسُه وصوتُه[7]. إن المطبوع هو من لايجد مشقّة في استدعاء القول في حينه أمّا غير المطبوع أو الذي قلّ حظّه من الطّبع فيُجبِل أو يُكْدِي أو يُرْتَجُ عليه أو يُفْحَمُ. إنّ حضور البديهة دليل على قوّة القريحة وهذه أمارة الطّبع السّليم[8]. قال ابن سلاّم في الطبقات «وكان

(1) توفيق الزّيدي: جدليّة المصطلح والنّظرية النقديّة ص 84
(2) ابن منظور: لسان العرب ج 6 ص 196
(3) نفسه ج 12 ص 50
(4) نفسه ج 05 ص 130
(5) نفسه
(6) نفسه
(7) نفسه ج 10 ص 197
(8) قد يتفاوت الشعراء في الطّبع فيوجد منهم من هو على حظّ من الطّبع يسير فلا تحضره البديهة ولكنّ ذلك =

عقيل بن عُلّفة زوّج ابنته الجرباءَ يحيى بن الحكم بن أبي العاص فطلّقها يحي فأقبل إليها عقيل ومعه ابناه العملّس وحزام فحملها فقال في ذلك (الطّويل):

قضتْ وطرًا مِن دَيْر يَحْيي وَطَالَمَا   على عُرُضٍ نَاطَحْنَهُ بالجَمَاجمِ
فـأَصْبَحْـنَ بـالمَـوْمَـاةِ يَنْقُلْنَ فِتْيـةً   نَشَاوَى مِنَ الإدْلاَجِ مِيلَ العَمائمِ

ثم قال: أجز يا حزام فأُرْتِج عليه...»[1]. فإجازة الشاعر غيره اختبار صارم للقريحة لأن القريحة المثاليّة عند العالِم بالشِّعر هي التي لا يجفّ نبعُها ومن ثمّ لايُفاجأ صاحبُها على نحو مافوجيء حزام بن عقيل عندما أراد أبوه إجازته خلافا لما رأيناه في خبر سلف عن نجاح الربيع بن الحقيق في إجازة النّابغة الذّبياني الذي شهد له بأنه «أشعر النّاس» اعترافا بحضور بديهته وقدرته على القول. إن الإرتاج أو الإجبال يُصاب به حتّى فحول الشعراء من أمثال زهير والنّابغة: «قال زهير بيتًا ونصفًا ثمّ أكدى فمرّ به النّابغة فقال له: أبا أمامة، أجز فقال: وما قُلت؟ قال: قلت (الوافر):

تـــزيـــدُ الأرض إمّـــا مُتّخفًّـــا   وتَحْيـــا إنْ حَيِيـــتَ بهـــا ثقيـــلاَ
نـــزلـــتُ بمستقَـــرِّ العَـــرْضِ مِنْهـــا   (ـــــــــــــــــــــــــ)

أَجز: قال: فأكدى والله النّابغة، وأقبل كعب بن زهير وإنه لغلامٌ فقال أبوه: أجز يابُني فقال: وما أجيز؟ فأنشده فأجاز النّصف بيت فقال: (وتَمْنَعُ جانبيْها أنْ يَزُولاَ) فضمّه زهير إليه وقال: أشهد أنّك ابني»[2]. إنّ شهادة زهير لكعب بأنه ابنه ليست لإثبات رابطة الدّم وإنّما لإثبات رابطة الإبداع: إنّ الابن أكّد بحضور بديهته أنّه شاعر ابن شاعر. وقد يطول الإجبال بالشّاعر فيمكث اللّيالي لا يستقيم له القول. يروي صاحب الأغاني عن حمّاد بن إسحاق عن أبيه قال: «قلتُ (الرّمل):

(وُصِـــفَ الصَّـــدُّ لِمَـــنْ أَهْـــوَى فَصَـــدْ)

ثم أجبلت فمكثتُ عدّة ليال لا يستوي لي تمامُه فدخل عليّ التّيمي فرآني مُفكّرًا فقال لي: ما قصّتك؟ فأخبرتُه فقال (وبدَا يَمْزَحُ بالهَجْرِ فَجَدْ)»[3]. ألا ترى أن القريحة

= لايجعلنا نغالي في الفصل بين البديهة والطّبع (جمال الدّين بن شيخPoétique arabe p: 81) لاسيّما في الفترة التي سبقت اتجاه الصنعة في الشعر العربي إذ كان (حضور البديهة) في تلك الفترة من أكبر مميّزات الشاعر المطبوع.

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 02 ص 715-716

(2) الأصفهاني: الأغاني ج 17 ص 39 وراجع خبرًا عن إفحام الفرزدق وإجباله (الأغاني 20/256-257)

(3) نفسه ج 19 ص 321-322

تجفّ كما يجفّ الماء؟ ألم يقض ذو الرّمة سنة في طلب بيتٍ من الشّعر وهو لا يقع عليه؟: كان ذو الرّمة يُنشدُ الكميت والطّرمّاح «حتّى إذا بلغ قوله (البسيط):

تنجُـو إذا جعلـتْ تـدمَـى أخِشّتُهـا   وابتـلَّ بـالـزَّبَـدِ الجعـدِ الخَـراطيـمُ

قال: أعلمتم أنّي في طلب هذا البيت منذ سنةٍ فما ظفرتُ به إلاّ آنفًا. وأحسبكم قد رأيتم السّجدة له»[1]. لئن كان حضور البديهة ممّا يحمده القدماء في الشاعر فإنّ ذلك لا يتحقّق أحياناً إذ «لكلّ شاعر فترة»[2] على حدّ عبارة ابن رشيق الذي نقل عن بكر بن النّطاح الحنفي قوله: «الشعر مثل عيْن الماء إن تركْتَها اندفنتْ وإن استهْتنْتَها هتنتْ وليس مرادُ بكر أن تُستهتنَ بالعمل وحده. لأنّا نجد الشاعر تكلّ قريحته مع كثرة العمل مرارًا وتنزف مادّته وتنفدُ معانيه فإذا أجمّ طبعه أيّاماً ـ وربّما زماناً طويلاً ـ ثم صنع الشعر جاء بكلّ آبدة»[3]. لذلك يبادر الشاعر عندما تجفّ قريحته ويكلّ طبعُه إلى استدعاء القوافي الشّاردة بارتياد خالي المكان وجميله وإخطار النّفس بالمآثر والأمجاد قال الأصمعي: «ما استدعي شاردٌ بمثل الماء الجاري والشّرف العالي والمكان الخالي ـ وقيل: الحالي، يعني الرّياض»[4]. ولكن من الشعراء من ينقطع عنه القول لأمدٍ غير قصير فعجيبٌ أمر النّابغة الجعديّ الذي أفحم ثلاثينَ سنةً: «قال أبو حاتم: قال النابغة الجعدي وهو ابن ثلاثين سنةً فقال ثلاثين سنة ثم أفحم ثلاثين سنةً ثم نبغ ثلاثين سنةً أو قرابتُها»[5] فما سرّ هذه المراوحة بين النّبوغ والإفحام؟ أيعود ذلك إلى كون الجعديّ «قديمًا (. . .) طويل البقاء في الجاهليّة والإسلام»[6]؟ ثم إلام يعود تأخّر نبوغ النّابغة الذّبياني؟ يقول ابن سلام «وإنّما نبغ بالشّعر بعدما أسنّ واحتنك»[7]، والعادة أن النبوغ يكون في الصّغر ولنا في قصّة عبد الرّحمان بن حسّان خير مثال[8]. قد يُجبلُ الشاعر فيمكث ليالي أو سنةً أو

(1) نفسه ج 12 ص 34-35
(2) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 337 ويقول الجاحظ (البيان 1/ 209): «والشّاعر نفسه قد تختلف حالاته»
(3) نفسه ص 339
(4) نفسه ص 340
(5) المرزباني: الموشّح ص 84
(6) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 123
(7) نفسه ص 56
(8) الجاحظ: الحيوان ج 03 ص 65: «وقال (= عبد الرحمان بن حسّان) لأبيه وهو صبيّ ـ ورجع إليه وهو يبكي ويقول: لسعني طائر ! قال: فصفه لي يابُنيَّ ! قال: كأنه ثوبُ حَبـرَة ! قال حسّان: قال ابني الشّعر وربِّ الكعبة! وكان الذي لسعه زنبورًا». وراجع خبر إجازة كعب وهو غلام لأبيه زهير بن أبي سُلمى في الأغاني للأصفهاني ج 17 ص 39.

عشرات السّنين فهل يمكن الحديث عن إجبال نهائي يأتي فيه على الشاعر حين يُكدي فينقطع عنه القول بلارجعة؟ قد يكون لعامل السّنّ أثره في قوّة الشاعريّة. حدّث الأصمعي قال: «إنّما أدرك جريرٌ الأخطل وهوشيخ قد تحطّم وكان الأخطل أسنّ من جرير وكان جرير يقول: أدركته وله نابٌ واحد ولو أدركتُ له نابيْن لأكلني»[1]. يبدو أنّ الشاعر كلّما اقترب من الشيخوخة إلاّ وتضاءلت سيطرته على القول القويّ الجَموح فيُصبح عرضةً، أكثر من أي وقت مضى، للإجبال والعجز خلافًا للشاعر الفتِيِّ الذي يتّقد حيويّة وطاقةً متأجّجة. قال ابن سلاّم في معرض حديثه عن النّابغة الذّبياني: «وهَلك قبل أن يُهْتِر»[2] والهَتَرُ ـ كما ذكر محقّق الطّبقات ـ هو «سقط الكلام والخطأ فيه واللّجاجة والهذيان به وكذلك يكون (= الرّجل) إذا بلغ أرذل العمر»[3]. إن استعصاء القول لحينٍ أو لفترة طويلة هو إيذان مبكّر بمرحلة «الهتَر» التي سيؤول إليها كلّ شاعر مهما قويت شكيمته وعلا نجمُه. وهو مآل كلّ كائن خاضع لمشيئة الفناء.

□ العجز عن التّصرّف: روى أبو العبّاس المبرّد أنه رأى جماعةً من الرّواة للشّعر يقدّمون العبّاس بن الأحنف، وذكر مذهب هذا الشاعر المطبوع الذي «كان قصدُه الغزل وشغْله النسيب»[4]. فبدا له «كثير التصرّف في الغزل وحده ولم يكن هجّاءً ولا مدّاحًا»[5]. لكنّ كثرة التصرّف في الغرض الواحد لا تنفي عنه العجز عن التصرّف في سائر الأغراض بالرّغم من مذهبه الحسن ورونق ديباجته وعذوبة معانيه ولُطفها[6]، فقد تكون للشاعر قدرة على القول كامنة لكنّه مدعوّ إلى إخراجها وذلك بتنويع مسالك الإبداع وإلا بدا في مظهر العاجز الحبيس داخل المسلك الواحد. إن العالم بالشعر لا يكتفي بحُسن المذهب وجودة الطّبع بل يعدو كلّ ذلك إلى النّظر في مدى التفاوت في القدرة بين غرض وآخر. يقول أبو عبيدة: «كان سلم الخاسر لا يُحسن أن يمدح ولكنّه يُحسنُ أن يرثي ويسأل»[7]. فيتّضح أن قدرة سلم في المدح أقلّ منها في الرّثاء والسّؤال بالرّغم ممّا

(1) الأصفهاني: الأغاني ج 08 ص 285
(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 56
(3) نفسه: الهامش 03
(4) الأصفهاني: الأغاني ج 08 ص 354-355
(5) نفسه
(6) نفسه
(7) نفسه ج 19 ص 230

يروى عن سلم من أنّه كان «مدّاحًا للملوك والأشراف»[1]. كما بدا العجّاج الرّاجز مقصّرًا في الهجاء: يُروى أنّه سئل «إنّك لا تُحسن الهجاء؟ فقال: إن لنا أحلامًا تمنعنا من أن نظلِم وأحساباً تمنعنا من أن نُظْلَم، وهل رأيت بانيًا لا يُحسن الهَدم؟»[2] وهذه إجابة شاعر يتحايل على القول حتّى لا يعترف بالتقصير والعجز عن التّصرف فاعتبر أن الهجاء هدْم على سبيل المجاز وقد أصاب ابن قتيبة عندما قال «وليس هذا كما ذكر العجّاج ولا المثل الذي ضربه للهجاء والمديح بشكلٍ، لأن المديح بناء والهجاء بناء وليس كلُّ بانٍ بضرب بانياً بغيره»[3]. وكان ذو الرّمة هو الآخر مُقصّرًا في الهجاء يقول عنه ابن سلاّم: «ولم يكن له حظّ في الهجاء»[4] إذْ كان منصرفا إلى وصف الأطلال والبكاء على الدّيار ويروي صاحب الطبقات أن الفرزدق قال له معيّرًا: «ألهاكَ التبكاء في الدّيار»[5]. لذلك عُرف بقلّة تصرّفه فلم يلحق عندهم بالفحول: حدّث الأصمعي عن غيره قال: «قال ذو الرّمة للفرزدق: مالي لا ألحق بكم معاشر الفحول؟ فقال له: لتجافيك عن المدح والهجاء، واقتصارك على الرّسوم والدّيار»[6]. ولمّا كان القول عندهم مدحًا رافعًا وهجاء واضعًا وتشبيهًا مصيبًا وفخرًا سامقا[7] ولم يكن حظّ ذي الرّمة يعدو التشبيه اعتُبر ذو الرّمة «رُبعَ شاعر»[8] بسبب عجزه عن التّصرف في فنون الشِّعر الأخرى. إن عدم الجمع بين الأغراض يضيرُ الشّاعر أكثر من عدم الجمع بين القصيد والرّجز. فمن فحول المقصِّدين مَن لم يجمع الأرجوزة إلى القصيدة كزهير والنّابغة والأعشى[9] ولم يخلّ بهم ذلك لأنه «ليس يمتنع الرّجز عن المقصِّد امتناع القصيد على الرّاجز»[10] لذلك شكا هشام المرئيّ[11] إلى جرير يريد أن يُعينه على ذي الرّمة لأن هشاما راجز والرّجز لا يقوم للقصيد: «. . . وكان ذو الرّمة مستعليًا هشامًا حتّى لقي جريرٌ هشاما فقال: غلبك العبدُ ـ

(1) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 105
(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 37 وانظر ج 02 ص493
(3) نفسه
(4) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 02 ص 551
(5) نفسه ص 557
(6) المرزباني: الموشّح ص 228
(7) نفسه ص 227
(8) نفسه
(9) الجاحظ: البيان والتبيين ج 4 ص 84
(10) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 310
(11) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 02 ص 556

يعني ذا الرّمة، قال: فما أصنع يا أبا حزرة وأنا راجزُ وهو يُقصِّد والرّجزُ لا يقوم للقصيد في الهجاء؟ فلو رفدْتَني»[1]. إن ذا الرّمة على تقصيره في الهجاء غلب هشامًا لأن هشاماً راجز والرّجز لا يقوم للقصيد، لذلك لم يجد جرير عناءً في إلحاق الهزيمة بذي الرّمة الذي لم يكن له حظّ في الهجاء فصبّ عليه وعلى قومه جام غضبه في قولٍ لاذعٍ مرير[2].

□ ادّعاء شعر الغير: يتّفق أن يستجيد الشّاعر شعر غيره ممّن لا يضارعه منزلة. فيرى أنّه به أحقّ منه. وقد فعل الفرزدق ذلك "لأنّه لمّا مرّ به شعر جيّد رأى نفسه أحقّ به من قائله لفضله في الشّعر ولأنّه من جـنس جيّده لا رديء قائله"[3]. وقد أفضى شعور الشّاعر بفضله إلى اقتباس أشعار الآخرين وعدم التّحرّج من سرقتها: حدّث الأصمعي قال: "سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول: لقيت الفرزدق في المربد، فقلت: يا أبا فراس، أحدثت شيئا، قال: فقال: خذ. ثمّ أنشدني (البسيط):

كمْ دون ميّةَ مِنْ مستَعمل قذف   ومِـن فَـلاةٍ بهـا تُسْتَـوْدَع العِيـسُ

قال: فقلت: سبحان الله، هذا للمتلمّس فقال: "آكتمْها فلَضَوالُّ الشِّعر أحبُّ إليّ من ضَوالّ الإبل"[4]. يقول صاحب اللّسان "والضّالة من الإبل التي بمضيعة لا يعرف لها ربّ (. . .) وسئل النبيّ ﷺ عن ضوالّ الإبل فقال: "ضَالَّةُ المؤمن حَرَقُ النّار. وخرج جواب رسول الله ﷺ على سؤال السّائل لأنّه سأله عن ضوالّ الإبل فنهاه عن أخذها وحذّره النّار إنْ تعرّض لها"[5]. فمثل الشّاعر في أخذه شعر غيره كمثل من أخذ ضالّة من الإبل فيكون قد أتى حراماً. غير أنّ استجادة الشّاعر للقول المأخوذ جعلتْه لا يراعي حرمة الملكيّة الأدبيّة. فكأنّه كان يتطلّب ذلك القول فلا يقع عليه حتّى إذا سمعه من غيره أصاب هوى نفسه فانتحله وفرح به مثلما يفرح السّارق بضالّة الإبل. إنّ استجادة الشّاعر للقول والشّعور بالغيرة من صاحبه أفقداه الأمانة في التّعامل مع شعرِ غيرِ شعره؛ لذلك استنكر أبو عمرو ما صنعه الفرزدق بادّعائه قول المتلمّس وذلك عندما تعجّب قائلاً: "سبحان الله، هذا للمتلمّس": "والعرب تقول سبحان من كذا إذا تعجّبت منه"[6]. إنّ السّرقة

---

(1) نفسه ص 557 والخبر نقله صاحب الأغاني مع اختلاف يسير في اللّفظ: الأغاني ج 17 ص 321
(2) راجع الأبيات التي رفد بها جرير هشامًا في طبقات ابن سلاّم: ج 02 ص 557–558
(3) المرزباني: الموشح ص 153
(4) نفسه ص153–154 وروى ابن سلاّم عن أبي عبيدة ادعاء زهير أبياتا لقراد بن حنش: الطّبقات 2/ 733 – 734
(5) ابن منظور: لسان العرب ج 08 ص 79
(6) نفسه ج 06 ص 144

على هذه الشّاكلة تصبح طعناً مغرضاً في ملكيّة أدبيّة صحيحة فيُرْغَم المالك الشّرعي على التّنازل لفائدة الغاصب تحت وطأة التّهديد: "كان الفرزدق مهيباً تخافه الشّعراء فمرّ يوماً بالشّمردل اليربوعيّ وهو ينشد قصيدة حتّى بلغ إلى قوله(الطّويل):

ومَا بينَ مَنْ لَم يعطِ سمعاً وطَاعةً   وبَيـنَ تَميـم غيـرَ حـزّ الحـلاقـم

فقال: والله لتتركنّ هذا البيت أو لتتركنَّ عِرْضك. فقال: خذه على كُرْه منّي لا بارك الله لك فيه، فجعله الفرزدق في قصيدته التي أوّلها (الطّويل):

تحِـنُّ بـزَوْرَاء المَـدِينـة نـاقَتِـي   حَنِينَ عَجُولٍ تَبْتَغِي البَوَّ رَائِمِ"[1]

إنّ الفرزدق تخيّر من القصيدة التي سمعها بيتاً يتيماً ذكر فيه الشّمردل قوّة تميم وبطشها وقد رصّع بذلك البيت لوحة فخريّة من لوحات قصيدته الطويلة التي تعالَق فيها الفخر والمدح والهجاء[2] فهو لا يدّعي إلاّ جيّداً "من جنس جيّده"[3]. وقد صنع بأبياتٍ لذي الرّمّة ما صنع ببيت الشّمردل: حدّث ابن سلاّم الجمحي عن غيره قال: "قال ذو الرّمّة يوماً: لقد قلت أبياتاً إنّ لها لعروضاً، وإنّ لها لمراداً ومعنى بعيداً. قال الفرزدق: وما قلت؟ قال: قلتُ: (الطّويل):

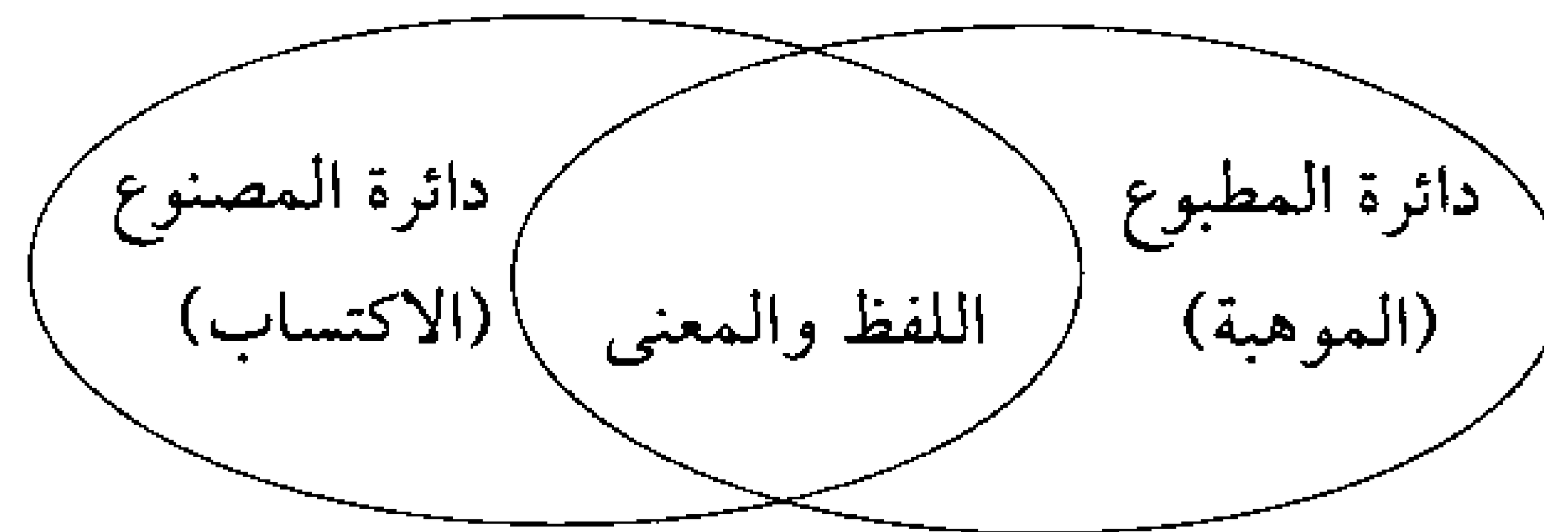
أَحيـنَ أعـاذَتْ بـي تميـمٌ نسـاءَهـا   وجُرِّدْتُ تَجْرِيدَ اليَمَانِي مِنَ الغِمْدِ...

(إلخ الأبيات).

فقال له الفرزدق: لا تعودنّ فيها فأنا أحقّ بها منك! قال: والله لا أعود فيها ولا أنشدها أبداً إلاّ لك"[4]. إنّ لشهرة الشّاعر ومكانته في عصره ثقلاً يتيح له سحق غيره من الشّعراء الذين لم يحظوا بمنزلة كمنزلته. لذلك ينسحب المالك الشّرعي للقول خائباً مدحوراً خائفاً من لسان شاعر هجّاء كالفرزدق. إنّ استجادة الشّاعر شعر غيره، وغيرته منه إذ يبدع، واغتراره بفضله ومنزلته في عصره، ليست مبرّرات للسّطو على أشعار الآخرين. لذلك يقابل العالم بالشعر مثل هذا الصّنيع بالتّعجّب والاستنكار باعتبار ذلك تقصيراً وغضّاً من قُدْرَة الشّاعر وقَدْرِه في آن.

(1) المرزباني: الموشّح ص 150
(2) الفرزدق: الديوان ص 610 وما بعدها
(3) المرزباني: الموشّح ص 153
(4) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء ج 02 ص 554 - 555

نظرنا في مسألة القدرة الشّعريّة بوجهيْها الإيجابيّ والسّلبيّ من خلال مسلكيْ الامتياز والتّقصير وتبيّن لنا ما كان يحيطه العرب بالمبدع من هالة أسطوريّة. فصوّروه على صلة بعالم الجنّ والشّياطين وإذا به ناطق في إبداعه عن قُوى خارقة، ووقفنا عند خرافيّة هذا الفهم لأن القدرة الشعرية في نظرنا واقعة بين مكونين: طبيعيّ وثقافيّ. إن ذينك المكوِّنين هما السبيل إلى فهم قضية الإبداع بين صورتيْن للشاعر: المطبوع والصانع بمنأى عن كل تناول بدائي خرافي لعملية الخلْق الشّعريّ. لذلك بدا لنا الزوج لفظ/معنى واقعا بين دائرتيْن: دائرة المطبوع وهي موصولة بالاقتدار على القول في إطار الامتياز والحِذْق، ودائرة المصنوع وهي موصولة بالتكلّف وما يؤدِّي إليه من تقصير وعجز عن السّيطرة على القول. فالألفاظ والمعاني ضمن الدائرة الأولى تنثال على صاحبها انثيالا دون أن يتطلَّبها أو يتعب في اجتلابها. ويرجع ذلك في رأينا إلى عاملين: عامل الموهبة بما تعنيه من استعداد طبيعيّ للقول، وعامل الاكتساب بما يعنيه من ثراء في المحفوظ من الشّعر واللّغة وسائر المعارف الأخرى. ومن ثمّ يكون اختيار الشاعر للفظ والمعنى سهلاً لأن الطبيعيّ الموجود هو الإطار الحاضن للثقافيّ المكتسَب. أما بالنسبة إلى الألفاظ والمعاني ضمن الدائرة الثانية وهي دائرة المصنوع فإن الشاعر يتطلَّبها ويجهد في الظفر بها ولا يتأخّر عن تنقيحها ممّا يدلّ على أن الثقافيّ المكتسب هو الإطار الحاضن للطبيعيّ الموجود لأن ذلك الشّاعر الذي تغلَّب عقلُه على قريحته يحكِّك ألفاظه ومعانيه ولا يرى مانعاً في اجتلاب كلام غيره ما دام يزيّن شعرَه ويزيده جمالاً لأنه يعتقد أن إبداع اللفظ والمعنى لا يقوم على الاستعداد الطبيعي فحسْب، وإنما على إحكام اختيار اللفظ والتحرِّي في صياغته بحثاً عن الاستواء والجودة المطلقة. وهو ما يعارضه العلماء بالشّعر الذين يربطون القدرة الشعرية بالموهبة والطّبع أكثر مما يربطونها بالاكتساب والصّنعة ولنا في موقف الأصمعي من عبيد الشِّعر خير مثال:



خاتمة الفصل الأوّل

سعينا في هذا الفصل إلى تبيّن التشكّل الدّاخلي للزّوج لفظ/ معنى من خلال ما تولّد عنه من قضايا مرتبطة بالشّاعرية. مما أفضى بنا إلى الوقوف على رؤية العلماء بالشّعر للشّاعرية. وقد وجدنا أنّ تلك الرّؤية تتشكّل من أربعة مقوّمات أساسيّة: الأوّليّة والنّشأة والتّسمية والقدرة الشّعريّة. ولم نعمد إلى التّعامل مع أقوال العلماء وآرائهم بالعرض والتّلخيص وإنّما أخضعناها للشّرح والتأويل ضمن استشرافنا لرؤيتهم الشّاملة المتّصلة بالشّاعر من خلال القضية موضع النظر. ولئن كان الزّوج لفظ/ معنى قاسما مشتركاً بين مقوّمات الشّاعريّة فإنّ العلماء بالشعر نظَروا في الشّاعريّة من خارج النّصّ إذ ذكروا محدِّدات خارجيّة على توفّرها تقف الشّهادة بفضل الشّاعر:

□ المحدِّد الزَّمانيّ: لقد حصر العلماء الإبداع بين (أوّل) و (آخِر) مستحضرين مرحلة نموذجيّة هي المرحلة الجاهليّة أساساً باعتبار الشّعر الجاهلي مثالاً للإبداع الأرقى. فكلّما وجدوا متأخِّراً يتقيّل خطى الجاهليّين والأوائل عموماً ثمّنوا شعره عالياً واعتبروه خاتم الشّعراء على غرار موقفهم الإيجابيّ حيال شعر بشّار بن برد. إنّ العالم بالشّعر لا يتنازل عن المحدّد الزّماني ومن ثم لا يرتبط لديه تفضيل الشّاعر بجودة شعره، فالجودة لا تكفي إذ لا بدّ أن يكون جاهلياً. ألم يقل أبو عمرو بن العلاء: "لو أدرك الأخطل من الجاهليّة يوماً واحداً ما قدّمتُ عليه جاهليّا ولا إسلاميّا"(1)؟ ليس الشّعر هو الذي أخّر الأخطل لدى أبي عمرو وإنّما زمانه هو الذي أخلّ به. ألم يقل الأصمعي وقد سئل عن جرير والفرزدق: "هؤلاء لو كانوا في الجاهليّة كان لهم شأن، ولا أقول فيهم شيئاً لأنّهم إسلاميّون"(2)؟

لقد حالت صفة "إسلاميّ" بين العالم بالشّعر والحكم على الشّاعر. فأشعار هؤلاء يرتضيها الأصمعيّ لكنّ تأخّرهم في الزّمان أضرّ بصورتهم الإيجابيّة لديه فآثر الصّمت على

(1) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي ص 44
(2) نفسه ص 43

أن يجهر بتفضيلهم أو الغضّ منهم لأنّ الجرأة على الفهم التّاريخيّ للشّعر تعوزه.

□ المحدِّد المكانيّ: حصر العلماء الإبداع في فضاء البادية من خلال مكان بعينه هو صحراء نجد. لذلك اعتبروا أنّ أشعر النّاس هم الجاهليّون من أهل الوبر أصحاب الألفاظ النّجديّة. ووقع في المقابل الغضّ من شعر الحاضرة فأهملوا رواية شعر عديّ بن زيد العبّادي وأبي دواد الإيادي "لأنّ ألفاظهما ليست بنجديّة"[1] على حدّ عبارة الأصمعي. كما طعنوا في الغزل غير البدوي[2]. وقد اتّفق العلماء والشّعراء في القول بالألفاظ النّجديّة: "أتى عمر بن أبي ربيعة الفرزدق فأنشده من شعره، وقال: كيف ترى شعري؟ قال: أرى شعراً حجازيًّا إن أنجدَ اقشعرَّ"[3]. فشعر أهل الحجاز الحضري ضعيف لفظاً ومعنى أمام شعر أهل نجد البدوي القوي لفظا ومعنى. فالضّعف والقوّة موصولان بالمناخ أكثر ممّا هما موصولان بالشّعر.

□ المحدِّد الاجتماعي ـ العِرقيّ: أقرّ العلماء بالعامل الاجتماعي في تحديد الشّاعريّة من خلال إثارتهم لموضوع النّسب فكان التّفاعل في خطابهم قائماً بين العِرق الدّموي والعِرق الإبداعي. وقد رأينا أنّ شاعريّة العِرق تحدّدت من جهات ثلاث: القبيلة والأب والأمّ. وقد تم التّنويه في غضون ذلك بفكرة الجنس العربي البدوي الصّافي معدن الفصاحة ومصدر النّقاء. لذلك أظهروا من التّعصّب ضدّ غير العرب ما أظهروه من التّعصّب ضدّ السُّود. فكم من شاعر أخلّ به لونه ومنزلته الاجتماعيّة الدُّون!! لقد كان الفرق قائماً عند القدماء بين شعر العبيد وشعر الأسياد في منحى عنصريّ طبقيّ واضح عبّر عنه قول الفرزدق بجلاء (الوافر):

"وخيـرُ الشِّعـرِ أكـرمُـه رجـالاً وشـرُّ الشِّعـرِ مـاقـالَ العبيـدُ"[4]

□ المحدِّد العقائديّ الأخلاقيّ: لاحظنا أنّ ألفةً تنمو بين العالِم والشّاعر لسبب عقائديّ أخلاقيّ. يقول أبو عمرو بن العلاء: "ما أحد أحبّ إلي شعرامن لبيد بن ربيعة لذكره الله عزّ وجلّ ولإسلامه ولذكره الدّين والخير ولكنّ شعره رحى بزر"[5]. فبالرّغم

(1) المرزباني: الموشّح ص 93
(2) نفسه ص 264 وصاحب الطّعن هو المفضّل الضّبيّ الّذي ذَمَّ نهج عمر بن أبي ربيعة في الغزل.
(3) نفسه ص 265 وراجع: توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنّظريّة النقديّة ص 86
(4) ابن قتيبة: الشّعر والشعراء ج 01 ص 323
(5) المرزباني: الموشح ص 89

من موقف أبي عمرو السّلبيّ من شعر لبيد فإنّه يقوّم شاعريّته تقويماً إيجابيّاً استحضاراً منه لاعتبارات خارج النّصّ منها العقائديّ من خلال ذكر الله عزّ وجلّ والدّين، ومنها الأخلاقيّ من خلال ذكر الخير، كما يمكن أن يندرج في باب الاعتبار الأخلاقيّ الصّدق الذي نوّه به ابن سلاّم في لبيد[1] بالإضافة إلى شجاعته وفروسيّته[2] وكرمه[3] ممّا له صلة بخُلُق الشّاعر ومروءته.

□ المحدّد الميتافيزيقيّ: ونعني به ما رواه العلماء عن القدرة العجيبة للشّعراء على ارتجال طوال القصائد وأجودها في قليل من الوقت. وإذا بالألفاظ تنثال على الشّاعر انثيالاً حتّى لكأنّها وحيٌ يوحى إذ كانوا "يزعمون أنّ مع كلّ فحل من الشّعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشّعر"[4]. إنّ ما يروى عن شياطين الشّعراء وصلة المبدع بعالم الخوارق والجنّ جعلهم يعتقدون أنّ خلق الشّعر رهين مؤثّر ميتافيزيقيّ. ومن ثمّ انحصر دور الشّاعر في نقل ما تُلقّنه إيّاه القوّة الخفيّة.

هكذا إذن تكتمل عند العالم بالشعر الصّورة النّموذجيّة للشّاعر: شاعر متقدّم في الزّمان ينتمي إلى فحول الجاهليّين من أسياد العرب من البدو الخُلَّص أهل الوبر الذين يسكنون نجداً، نشأ على تشرّب الألفاظ النّجديّة منذ نعومة أظافره وعلى القيم النبيلة من صدق وفروسيّة وشجاعة وكلّ خصال المروءة التي يزكّيها حُسْن الإسلام. أمّا إذا أراد القول فإنّه يَرِد عليه سهلاً أتيّاً ممّا يدلّ على جودة القريحة وحضور البديهة وسلامة الطبع. إنّ شاعراً بهذه الصّورة البدويّة الأعرابيّة الموغلة في القدم لن تكون ألفاظه ومعانيه إلاّ "أعرابيّة وحْشيّة" على حدّ عبارة بشّار[5] حرصاً على بداوة الشّعر وتجنّباً لشوائب التّوليد التي تكدّر صفاءه. ففي هذا الإطار كان إلحاح العلماء كبيراً على الشّعر المطبوع الذي يتأتّى عن طريق الموهبة لا الصّنعة والتّجويد. لذلك كان الجامع بين (الشّاعر الأوّل) و (الشّاعر الآخِر) هو طراز الكتابة على نهج بعينه هو النّهج البدوي القائم على الألفاظ النّجديّة يضرب أصحابها بسهم في كلّ غرض. وقد أفضى بنا تحسّس الزوج لفظ/معنى في صلته بصورة الشّاعر إلى التّوقّف عند سؤال (من الأولى بهذا اللّفظ أو ذاك المعنى؟)

---

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء ج 01 ص 135
(2) نفسه
(3) نفسه ص 136
(4) الجاحظ: الحيوان ج 06 ص 225
(5) الأصفهاني: الأغاني ج 03 ص 184

وصلة ذلك بالملكيّة الأدبيّة ووقوع القول تحت الحيازة منتهين إلى أنّ "السّبق" يظلّ نسبيّا باعتباره مرتبطاً بخطّة القارىء في ترتيب المتعاقبين على القول وفق مقياس زمنيّ في إطار مدوّنة محدودة المادّة الشّعريّة ممّا لا يبيح إطلاق الأحكام بأوّليّة هذا أو ذاك. ولم يفتنا التّوقّف، من خلال آراء العلماء، عند علاقة اللّفظ والمعنى بالبيئة الطّبيعيّة والاجتماعيّة. لذلك قالوا بالألفاظ النّجديّة الصّريحة البداوة صراحةَ نسبِ أصحابها من العرب الخُلَّص من أهل الوبر. وإذا بهم يصنّفون اللّفظ تصنيفاً جغرافيّا طبقيّاً وعرقيّاً ينمّ عن نزعة تمييزيّة عنصريّة تقصر الإبداع والفصاحة على قوم دون آخرين: قوم أسياد من خالص أعرابِ نَجْد عُرفوا بعِرقهم الإبداعي الصّافي لم يُصْهِر إليهم غريب، ويقابلهم آخرون من العبيد المَدْخُولي النّسب الذين قذفت بهم الآفاق. ووقفنا في غضون ذلك عند الشّاعريّة بين الوراثة والاكتساب وتساءلنا: أمن الضّروريّ أن يكون المرء من بيت شعريّ ليكون شاعراً؟ وانتهينا إلى إلحاح العلماء على عروبة الإبداع ضمن مواجهة الأجناس الوافدة التي أصهرت بثقافاتها إلى حضارة الإسلام فنتج عن ذلك غياب أو تشويه للنّهج النّموذج في القول الشّعري وهو النّهج البدوي. كما تجلّت لنا إثارة العلماء الضّمنيّة لقضايا تتّصل باللّفظ والمعنى من خلال تسمياتهم المجازيّة المختلفة للشّاعر. فوقفنا عند كيفيّة تعامل الشّاعر مع اللّفظ ممّا أفضى بنا إلى قضيّة الطّبع والصّنعة. كما قادتنا تسميات كالفحل والسّابق من الخيل والبازي إلى تعرّف قوّة الشّاعر ومن ثمّ قوّة ألفاظه ومعانيه بما هي مقابل ضدّيّ لما وُصف به القول من ضعف ولين وخنث. وقد تفرّعت عن بعض الصّور المجازيّة الأخرى قضايا من قبيل، ملابسات استدعاء الشّاعر للقول وتمكّن الشّاعر من اللّفظ وقوّة حافظته واقتداره على التّصرّف في فنون الشّعر فأثرنا مسألة الأغراض الشّعريّة باعتبارها إطارا لمعالجة المعاني ومدى قدرة الشّاعر على الإبداع في إطار الاتّباع وذلك لربح رهان صعب يطالب العالِم بالشّعر الشاعرَ بالفوز فيه هو رهان إبداعِ التّقليد. وتوقّفنا أيضاً عند مسألة (الاختلاف والاستواء) في الشّعر وعلاقة ذلك بالمطبوع والمصنوع مسلِّطين النّظر في غضون ذلك على مربط المسائل النّقديّة التي عرض لها العلماء وهي ما اصطلحوا عليه بـ "شعر العرب" أو "طريقة العرب" أو "مذهب العرب". ورأينا أنّ ذلك اختزال منهم لمنهج في القول تجمع عليه الغالبيّة الغالبة من العلماء والنّقّاد ممّا سيشكّل البذرة التي ستخصب مصطلح (العمود) الذي سيمثّل نواة نظريّة الشّعر عند العرب القدامى. ووقفنا كذلك عند قضايا أخرى ذات صلة (بالطّبع) وآلة الشّاعر بين الموهبة

والاكتساب والشّاعر غير العالم بالشّعر والشّاعر الرّاوية، وعلاقة القريحة بكثرة الشّعر من ناحية وبالعقل من ناحية أخرى ومدى ما يفرضه الشّاعر من رقابة على إبداعه وصلة ذلك كلّه بحدود تنقيح الشّعر. كما تبيّن لنا، في إطار تعليلنا للمفاضلات التي عقدها العلماء بين الشّعراء، أنّ الشّعر مثّل لدى القدماء قيمة من بين القيم الأخلاقيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة التي لا يُنتهى منها إلى غاية. لذلك اختلفوا في (أشعر النّاس) مثلما اختلفوا في (أشجع النّاس) و (أجمل النّاس). ولم يفتنا التّنبيه إلى أمر خطير جدّاً في قراءة ثقافة شفويّة كثقافة العلماء بالشعر. إذ قادتنا تناقضات أحكامهم النّقديّة وتباين مقامات تلك الأحكام وطبيعة خطابهم الارتجالي إلى ضرورة التّمييز بين ثقافتيْن: هما الشّفاهيّة والكتابيّة. وعدنا بالمناسبة إلى مؤلّف في الغرض[1] لنصل إلى تأكيد اختلاف الذّاكرة الشّفاهيّة عن الذّاكرة النّصيّة. ومن ثَمّ تجنّب تسليط الثّقافة النّصيّة المكتوبة على الشّفويّة المنطوقة. وأثرنا، في إطار التّوقّف عند تقصير الشّاعر، علاقة اللّفظ والمعنى بالنّبوغ والشّيخوخة. فقد يبلغ الشّاعر مرحلة "الهتَر" التي ينقطع فيها القول عنه إذ للزّمن أثره في إنتاج اللّفظ والمعنى، وطرقنا في غضون ذلك قضيّة اغتصاب الشّاعر لألفاظ غيره ومعانيه في إطار الحسد والغيرة فلا يملك الشّاعر المغتصَبة ألفاظه إلاّ الاستسلام لشاعر أقوى منه شكيمة وأرفع منه فضلاً ممّا يؤكّد أن الجودة وحدها لا تكفي فللشّهرة سطوتها.

كانت تلك إذن القضايا المتولّدة عن الزوّج لفظ/ معنى في صلته بالصوّرة النّموذجية للشّاعر، حاولنا من خلالها رصد ذلك الزوج في الشِّعر أي في إطار جمالي بدا لنا محكوماً بإطار معياري من خلال ما فرضه العلماء على اللفظ من رقابة لغوية عبر تنويههم بالشاعر/ الحُجَّة الذي يجري كلامه على أساليب العرب. ومن خلال ما فرضوه أيضاً على المعنى من رقابة قِيميّة اجتماعية وأخلاقية دينيّة موصولة في عمومها بمنظومة القيم البدويّة. هكذا يتأكد لنا من خلال صورة الشاعر أن العلماء بالشعر يطلبون نموذجاً من اللفظ والمعنى: لفظ نجديّ ومعنى بدويّ هما أساسٌ لكلام العرب أو طريقتهم وهما أيضا بذرة من البذور التي ستخصب نظريّتهم الشّعريّة. وإنّنا إذ نوجّه الكلام في الفصل الموالي إلى القضايا المتّصلة بالزوج لفظ / معنى في إطار الشِّعر فإنما لنكتشف جوانب أخرى من شأنها أن تسلّط الضوء على المهاد النظري لما سيقع إنتاجه عبر قرون لاحقة من مفاهيم نقدية جماليّة تنهض عليها نظريّة العرب الشّعريّة./.

---

(1) والترج. أونج: الشفاهيّة والكتابيّة

الفصل الثّاني

القضايا المتّصلة بالزّوج

لفظ/معنى في إطار الشّعر

لئن كنّا قد سلّطنا الضّوء، في الفصل السابق، على جهود العلماء فيما تعلّق منها بالشاعر باعتباره صانع العمليّة الإبداعيّة برمّتها مُشيحينَ الطّرْف عن جهودهم المتّصلة بالشّعر. فلم نعرض منها إلاّ لما اقتضته معالجتهم للشّاعريّة، فإنّنا نروم في الفصل الذي نحن بصدده تسليط الاهتمام على مادّة القول الشّعري بما هي ألفاظ ومعانٍ تنتظمُ على شاكلةٍ مخصوصة تمحّضها لأن تكون شعرًا يسمو على مألوف الكلام الذي اعتاده النّاس في تواصلهم العادي. ويمكن بعد تفحّص أقوال العلماء بالشعر وآرائهم، أن ننظر في القضيّة عبر مسلكيْن في التّناول محكوميْن بالتدرّج:

* **مسلك عامّ**: انصرف فيه العلماء إلى تناول اللفظ والمعنى في إطار وصف الشّعر على الجملة، وفي هذا المسلك طغى الخطاب المجازي على أقوالهم فكان "المجازيُّ" حاضراً بكثافة.

* **مسلك خاصّ**: نحا فيه العلماء منحى الدقّة فوجّهوا جهودهم إلى تناول اللفظ والمعنى في إطار وصف الشّعر على التفصيل. وفي هذا المسلك انحسر الخطاب المجازيّ لفائدة خطاب قائم على الضّبط والتّفريع.

هكذا يكون التدرّج في خطاب العلماء من العامّ الموصول بالمجازيّ إلى الخاصّ الموصول بالحقيقيّ ممّا له صلة بالنّقد التّطبيقي القائم على الجزئيّات والفروع[1].

---

(1) توفيق الزّيدي: جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة من ص 58 إلى ص 97: فصل "المجازيّ"

I/ المسلك العامّ: تناول العلماء بالشّعر للّفظ والمعنى في إطار وصف الشّعر على الجُمْلة:

يعود الوصف على الجملة إلى طبيعة الخطاب المجازي الذي يتوخّى العلماء في إنشائه التعميم بدل التخصيص، والإطلاق عوض التقييد. لذلك تتعلّق أحكامهم بالشّعر أو الكلام أي باللفظ والمعنى في تلاحمهما ضمن الخطاب. إن العالم بالشّعر لا يتحرّك في معالجته للزوج لفظ/ معنى ضمن تصوّر قائم على الوصل بين كيانيْن قابليْن للفصل لأن ذينك الكيانيْن قائمان لديه على التلازم لا التعاقب إذ ليست له خلفيّة نظريّة توجّه معالجته للعلاقة بين اللفظ والمعنى. فالأمر لديه أبسط من ذلك بكثير. فهو إنْ تكلّم على اللفظ والمعنى أراد الكلام أو الشّعر عامّة وإنْ تكلّم على الكلام أو الشعر أراد اللفظ والمعنى. لذلك تحدّثَ العلماء عن "الشِّعر" فتناولوه على العموم ضمن خطابٍ وصْفيّ يصل أحيانًا إلى أقصى درجات المجاز كثافةً. وقد أمكننا من خلال تفحّص أقوالهم تبيُّن اتّجاهيْن متكامليْن في الوَصْف: اتّجاه الوصْف الموجب واتّجاه الوصْف السّالب.

1/ اتّجاه الوصف الموجب:

المثال	المصدر	العالِم بالشّعر	القول أو الخبر
01	جمهرة أشعار العرب للقرشي ص 57	أبو عبيدة	«ولشعره (= زهيْر) ديباجَة إنْ شئتَ قلتَ شَهْد إن مسَسْته ذَابَ، وإن شئتَ قلتَ صَخْر لو رديْتَ به الجبال لأزالها»
02	طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم الجمحي ج 02 ص 648	يونس بن حبيب	«فحدّثني يونس بن حبيب قال: كان عبدالله بن قيس الرّقيّات أشدَّ قريشٍ أَسْرَ شعْرٍ في الإسلام بعدَ ابن الزّبَعْرَى»

03	نفســـه ص 770	أبو عبيدة	«وكان (= مزاحم بن الحارث العُقيليّ) شديدَ أسْر الشِّعْر حُلْوَه»
04	نفســه ج 01 ص 104	ابن سلاَّم	«وكان الحطيئة متينَ الشِّعر شرودَ القافية»
05	نفســه ج 01 ص 132	ابن سلاَّم	«فأمّا الشّماخ فكان شديد متون الشِّعر، أشدَّ أَسْرَ كلامٍ من لبيد. . .»
06	نفســـه ص 135	ابن سلاَّم	«وكـان (= لبيـد) عـذْبَ المنطـق رقيـق حـواشـي الكلام»
07	نفســـه ص 187	ابن سلاَّم	«والرّابع عبْدُ بني الحسْحاس وهو حُلْوُ الشِّعرْ رقيق حواشي الكلام»
08	نفســـه ص 215	ابن سلاّم	«وهو (= حسّان بن ثابت) كثيرُ الشِّعر جيّدُه»
09	نفســـه ص 219	ابن سلاَّم	«قال الحارث: يا محمّد، أجِرني من شعرِ حسّان، فوالله لو مُزِجَ به ماءُ البَحْرِ مَزَجَهُ»
10	نفسه ج02 ص 535	ابن سلاَّم	«وكان البعيث شاعرًا فاخرَ الكلام (. . .) وكان القُطاميّ (. . .) رقيقَ الحواشي حُلْوَ الشِّعْر، والأخطل أبْعدُ منه ذكْرًا وأمتنُ شعرًا»
11	نفســـه ج 02 ص 580	ابن سلاّم	«وعمرو بن أحْمر صَحيح الكَلاَم»

12	طبقـــــات الشعـراء لابـن المعتز ص 23	أبو عبيدة	«حدّثني ابن أبي أفلح قال: أخبرني أبو حاتم السّجستاني قال: سُئِلَ أبو عبيدَة ـ وأنَا حاضِرٌ ـ عن شعر بشار فقال: شَذْرة ونُقْرَة»
13	العقـد الفـريـد لابن عبد ربّه ج 05 ص 376	الأصمعي	«وكان الأصمعي يقول في شعره (= عمر بن أبي ربيعة): الفُسْتقُ المقشَّرُ الذي لا يُشْبَع منْهُ»
14	الأغـــانـــي للأصفهاني ج 04 ص 42	الأصمعي	«شِعرُ أبي العتاهية كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذّهب والتّراب والخَزَف والنّوَى»
15	نفســه ج 22 ص 377	الأصمعي	«دخلتُ على الرّشيد يوماً وهو محموم، فقال: أنشدني يا أصمعيّ شعرًا مليحًا أرتضيه، فقلتُ: أرَصينًا فحْلاً يريده أَمير المؤمنين أم شجيًّا سَهْلاً؟ فقال: بل غزِلاً بين الفحْل والسَّهْل. . . »
16	الموشّح للمرزباني ص 82	الأصمعي	«بيْنا النّابغة في كلامٍ أسْهل من الزّلال وأشدّ من الصّخر إذْ لانَ فذهبَ ». . .

إنّ بين نقد العلماء للشِّعر والمحيط مشاكلةً عجيبة فقد وظّفوا بجلاء عناصر ذلك المحيط: الطبيعيّ منها والثّقافي، في وصْف الشِّعر بالشّعر. فكان "المجازيُّ" سبيلَهم في التّعبير عن «وقْع النّص وتقْييمه»(1). وما دُمنا نُعنَى في هذا المستوى من الفصْل بالوقْع الإيجابي للشّعر في نفوسهم فإنّه يمكن الوقوف، في وصفهم الموجب للشّعر، عند الوصف المباشر الذي ينحسرُ فيه التّخييل إلى حدٍّ، تمهيدًا للنّظر في الوصف غيرالمباشر المَشحون بطاقة تخييليّة عالية:

(1) توفيق الزّيدي: جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة ص 59

أ/ الوصف المباشر:

وُصف الشّعرُ من قِبل العلماء بـ «الكَثيرَ» و «الجيّد» و «الفاخر» و «الصّحيح» و «المليحَ» و «الرّصين» و «الشّجيّ/السَّهْل» و «الغَزِل» وذلك من خلال الأمثلة: 15/11/10/08. ولما كان الشّعر لفظاً ومعنى فإن ما وُصف به ينسحب ضرورة على اللفظ والمعنى. فلئن أمكننا اعتبار تلك الصفات وصفاً للشعر بالفعل فإنه بالإمكان اعتبارها وصفاً للفظ والمعنى بالقوّة. وفي ذلك مبرِّر كافٍ لمعالجتنا كل صفة على حدة باعتبارها تكمِّل الأخرى في تكوين صورة عامَّة عن الشِّعر النَّموذج ومِن ثَمَّ عن نموذج اللفظ والمعنى:

□ **الشِّعر الكَثِير:**

اعتدَّ ابن سلاّم في حديثه عن حسّان بن ثابت من خلال المثال (08) بكثرة شعره لما للكثرة من أثرٍ في توجيه حُكم العالِم على الشَّاعر. لذلك نوّه بميزة الكمّ كلّما عرض لشعراء مُكْثِرين أمثال الأعشى: «وهو أكثرهم عَرُوضًا (. . .) وأكثرهم طويلةً جيدة وأكثرهم مدْحًا وهجاءً وفَخْرًا ووَصْفًا. كلّ ذلك عنده»[1] لذلك كانت «غزارة الشعر» من بين العوامل التي قدّمت الأعشى[2] كما قال ابن سلاّم عن الكميت بن زيد مقارنًا بينه وبين الكُمْتِ الآخرين «والكميْت بن زيد أكثرهم شعْرًا»[3]. وقال عن عمرو بن شأس «كثيرُ الشّعر في الجاهليّة والإسلام، أكثرُ أهلِ طبقته شعرًا»[4]. إنّ كثرة الشّعر من أسباب تقديم الشاعر ومن ثمّ كانت قلّةُ شعر الشاعر من أسباب تأخيره. إنّ ما أخلّ بأصحاب الطّبقة السّابعة عند ابن سلاّم هو قلّة أشعارهم: «أربعةُ رهْطٍ مُحْكِمون مُقِلُّونَ وفي أشعارهم قلّة فذاكَ الذي أخرّهم»[5]، بل إنّ الأصمعي ذهَب إلى حدّ اشتراط عدد مُعيَّنَ من القصائد

---

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 65 3

(2) القرشي: جمهرة أشعار العرب ص 67: "قال الذين قدّموا الأعشى: هو أمدحهم للملوك وأوصفُهم للخَمرِ وأغْزَرُهم شعْرًا وأحسنُهم قريضًا"

(3) ابن سلاّم: الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج01 ص 195

(4) نفسه ص 196 وقال صاحب الأغاني (ج 07 ص 224): "يُقال إنّ أكثر النّاس شعْرًا في الجاهليّة والإسلام ثلاثةٌ: بشّار وأبوالعتاهية والسيّد (= الحميري) فإنّه لايُعْلَمُ أنّ أحدًا قدر على تحصيل شعر أحدٍ منهم أجمع" ولعلّ لهذه الكثرة أثرها في حُكم أبي عبيدة على السّيد الحميري وبشار: "أخبرني محمد بن الحسن بن دُريد قال: حدّثنا أبو حاتم قال: سمعتُ أبا عبيدة يقول: أشعرُ المحدثين السّيد الحميري وبشّار" (الأغاني 7/227)

(5) نفسه ص 195 كما عرض ابن سلام لكثرة الشّعر على صعيد جغرافيّ:

حتّى يُتاحَ للشاعر الظّفرُ بصفة الفحْل: فالحويدرة «لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحْلاً»[1] ومهلهل «لو قال مثل قوله (أليْلتنا بذى جُشُم أنيري) كان أفحلهم»[2] وثعلبة بن صُعَيْر المازني «لو قال مثل قصيدته خمسًا كان فحلاً»[3] وأوس بن غَلْفاء الهُجيمي «لو كان قال عشرين قصيدة كان لحق بالفحول ولكنّه قُطِع به»[4]. إنّ ما حال بيْن الشاعر ومرتبة الفحولة هو (الكمّ) لا (الكيْف). فللكثرة أثرها في الارتقاء به إلى مصافّ كبار الشّعراء لأنّ سيولة الشِّعر من سيولة القريحة.

□ **الشِّعر الجيِّد:**

إنّ الجيِّد هو «نقيض الرَّديء»[5] ويقال: «جَاد الشّيءُ جُودَةً وجَوْدةَ أي صار جيّدًا (. . .) وقد جاد جَوْدَةً وأجادَ: أتى بالجيِّد من القول أو الفعل»[6]. لذلك ربط العربُ الجودةَ بالقول وبالشِّعر على وجه التّحديد. فوصف ابن سلاّم حسّانَ بن ثابت من خلال المثال (08) بأنّه «جيِّد الشّعر» مثلما وصف قصائد طرفة بأنّها «حسانٌ جيادٌ»[7] وقصائد علقمة بن عبدَة بأنّها «روائع جِياد»[8] وقصيدة للأسوَد بن يعفر بأنّها «لاحقة بأجودِ الشّعر لو كان شفَعها بمثلِها قدّمناه على مرتبته»[9]. كما نعتَ عَوْفَ بنَ الخرِعِ بأنّهُ «جيِّدُ الشّعر»[10]. إن الجودة عنده ليست موقوفة على الكمّ مثلما أنّ تقديم الشاعر إلى مرتبة الفحول ليس موقوفًا على الجودة وحدها. لذلك أخّر ابن سلاّم الأسود بن يعفر إلى الطّبقة الخامسة لأنّ قصيدته جيّدة واحدة لا تكفي لإلحاقه بمن يجمعون إلى جودة القول

= - الطبقات 1/259: وبالطّائف شعر وليس بالكثير"
- نفسه 1/271: " وفي البحرين شعر كثير جيّد وفصاحة"
- نفسه 1/277: "ولا أعرف باليمامة شاعرًا مذكورًا"

(1) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 40
(2) نفسه ص 41
(3) نفسه ص 42
(4) نفسه ص 51
(5) ابن منظور: لسان العرب ج 02 ص 411
(6) نفسه
(7) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 138
(8) نفسه ص 139
(9) نفسه ص 147
(10) نفسه ص 164

غزارتَه. إنّ مايعنينا من كلّ ذلك هو وَعْيُ العالِم بالشّعر بأنّ الشّعر رِهانُ جَوْدَةٍ: ألم يقل الأصمعي عن محلّ امرىء القيس من الشعّراء: "بل أوّلهم كلّهم في الجودة امرؤ القيس"[1]. وهو إذ يصدع بهذا الحكم الفنّيّ فإنما يستحضر ما تميَّز به امرؤ القيس في شعره من استيقاف الصّحْب والتّبكاء في الدّيار ورقّة النّسيب وقُرْب المأخذ وتشبيه النّساء بالظّباء والبَيض وتشبيه الخيل بالعِقبان والعصيّ وتقييد الأوابد وإجادة التشبيه والفصل بين النّسيب والمعنى[2].

□ الكلام الفاخر:

الفاخرُ «الذي بلَغ وجادَ من النّبات فكأنّه فخَر على ما حوله والفاخِرُ من البُسْر الذي يعظم ولا نوى له والفاخِرُ: الحيُّ من كلِّ شيء»[3]. إن المتصوَّريْن البارزيْن هما النُّضْجُ وعِظَمُ الحَجْم المُفضيان إلى القوّة. فالقصْد من الكلام الفاخر في المثال (10) هو الكلام القويّ الذي نما فانتهى إلى البلوغ والنّضج والجودة. ألم يقل الأصمعي عن العبّاس بن الأحنف: «ما زال هذا الفتى يُدْخلُ يَده في جِرابه فلا يُخْرجُ شيئًا حتّى أدخلها فأخرجَ هذا ومَن أدمنَ طلبَ شيء ظفر ببعضه»[4] مشيرًا بذلك إلى بلوغه مرحلة النّضج الفنّي؟ ألم يقل جرير عن عمر بن أبي ربيعة: «ما زال يهذي حتّى قال الشّعر»[5] لافتًا النّظرَ إلى استيفاء شعره شروطَ النموّ؟ ألم يقل ربيعة بن حُذار الأسديّ للزّبرقان بن بدر: «أمّا أنت فشعرُك كلحْمٍ أُسخِنَ لا هو أُنضِجَ فأُكل ولاتُركَ نيّا فيُنْتفعُ به»[6]. فبقطع النّظر عن مقاييسهم في تحديد النّضج الفنّي للقول الشّعري فإنّ الأكيد لديهم جميعًا أن الكلام الفاخر هو الذي بلغ مرتبةً عالية من الجودة.

□ الكلام الصّحيح:

الصَّحِيحُ خلافُ السَّقِيمُ[7] والصحّة هي ذهابُ المَرَضِ[8]. ثم كان التوسّع في

---

(1) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 30
(2) ابن سلام الجمحي طبقات فحول الشعراء ج1 ص 55
(3) ابن منظور: لسان العرب ج10 ص 199
(4) الأصفهاني: الأغاني ج 08 ص 359
(5) المرزباني: الموشح ص 262
(6) نفسه ص 96
(7) ابن منظور: لسان العرب ج07 ص 287
(8) نفسه

العبارة فصار الصّحيحُ هو البريء من كلّ عيْب وريب[1]. كما وقع ربْط الصحّة ومداها بالجانب العروضي في الشّعر: «كلُّ ما يمكن فيه الزّحاف فسلمَ منه فهو صحيح»[2]. ثم ربطوا الصحّة بأواخِر الشّطور: «الصّحيحُ كلُّ آخرِ نصفٍ يسلم من الأشياء التي تقع عِللاً في الأعاريض والضّروب ولا تقع في الحشو»[3]. فالكلام الصّحيح إذن هو الخالي من العيوب لذلك ثمّن ابن سلاّم في المثال (11) الصحّة في كلام عمرو بن أحمر الذي جعله في الطبقة الثّالثة من الشعراء الإسلاميّين. والصّحّة بهذا المعنى هي صحّة مرتبطة بداخل النصّ[4] ممّا له صلة بتعامل الشّاعر مع فنّه ونجاحه في قول شعْرٍ بريء من العيوب، يقول أبو عبيدة: «وكان أبو عمرو يُشبِّه الأخطل بالنّابغة لصحَّة شعره»[5]. فممّا يُذْهبُ صحّة الشِّعر عند العلماء غموض الكلام وكثرة السّقط والحشو ورداءة المقاطع وقبح المطالع وضعف الدّيباجة وهي عيوب استقرأناها عكْسًا من ثنايا قولٍ لأبي عبيدة في شعر النّابغة. وهو قول جامع لشروط الصّحّة أو لما يجعَل الشّعر حقيقًا بصفة صحيح: «هو أوضحُهم كلامًا وأقلُّهم سقَطًا وحَشْوًا وأجْوَدُهم مقاطع وأحسنُهم مطالعَ ولشعْره ديباجة»[6].

□ الشِّعر المَلِيح:

المليح من المِلْح وهو «الحُسْن»[7] فيُقال: «ملُحَ يَملُحُ مُلوحةً وملاَحةً ومِلْحًا أَي حَسُنَ فهو مَليح»[8]. وتُوصف الكلمة بالمليحة: «أمْلَح: جاء بكلمةٍ مليحةٍ»[9] في إشارةٍ

---

(1) نفسه

(2) نفسه

(3) نفسه

(4) إذ هناك صحّة مرتبطة بخارج النّص ونعني بها ضربيْـن: ضربًا من الصحّة مرتبطا بوظيفة الشّعر بما هو ديوان العرب وأساس علمهم يحيل على أيّامهم وأخبارهم ومعارفهم وأمثالهم وعاداتهم إذ كان الشاعر يقيّد مآثر قومه وما يعرض لهم وهو ماعناه عمر رضي الله عنه بقوله «كان الشّعر علم قوم لم يكن لهم عِلم أصحّ منه» (الطبقات 1/24)، وضربا آخر من الصحّة مرتبطًا بظاهرة الوضع في الشعر لذلك دعا ابن سلام إلى تنقية الشعر الجاهلي ممّا كدّره فكان المقابل الضدّي للصحيح هو الموضوع ولا أصعب من فرز القديم الذي تداول عليه النّقلة والرّواة عبر أحقاب من الزّمن: يقول ابن سلاّم (الطبقات 1/26): «فمن قديم الشّعر الصحيح قولُ العَنبر بن عمرو بن تميم» في إشارة منه ضمنيّة إلى أن القديم قلّما يكون بريئًا من الوضع. أمّا أن يكون قديمًا وصحيحًا فتلك غاية العالم المتحرّي. (وراجع: توفيق الزيدي: تأسيس الخطاب النقدي ص 8 وص 14)

(5) الأصفهاني: الأغاني ج 8 ص 285

(6) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 101

(7) ابن منظور: لسان العرب ج 13 ص 170

(8) نفسه

(9) نفسه

إلى «الكلام الجيّد»[1] لذلك قيل «ملّح الشّاعرُ إذا أتى بشيءٍ مليح»[2]. إنَّ صفة الملاحة التي تُطلقُ على الشِّعْرِ كما هو في المثال (15) يُرادُ بها الحُسنُ والزِّينة: «أَمْلِحْني بنفْسكَ: زيِّنِّي (. . .) أُحبُّ أن تُمْلِحَني عند فلان بنفسكَ أي تُزيّنني وتُطريَني»[3]. إنَّ الحُسْنَ هو مُقابل ضدّيّ للقبح الذي عبّر عنه العلماء بانْعدام الطُّلاوة أو قلّتها. والطُّلاوةُ هي «الحُسْنُ والبهْجة والقبولُ»[4]. فقد ذكر ابن سلاّم في معرض طعنه في صحّة الشّعر المنسوب إلى عاد وثمود، «قلّة طُلاوته»[5] في إشارة إلى افتقاره إلى المَلاحَةِ والحُسن. يُفضي بنا كلُّ ذلك إلى مسألة الجماليّة ومدى وعْي القدماء بها ضمن تعاملهم مع الشعر وتقويمهم له فقد وصفوا جودة الشّعر أملاً في تحديدها ولكن «ليس للجودة في الشِّعر صفة وإنّما هو شيء يَقَع في النّفس عند المميِّز: كالفِرْندِ في السّيف والملاحة في الوجه»[6] لذلك رفع ابن سلاّم شعارَ: «الشّعر يعلمه أهلُ العِلْم به»[7] إذ سيصبحُ البحث في جماليّة القول الشّعري من اختصاص العالم بالشّعر أي النّاقد.

□ **الشِّعر الرَّصين:**

الرّصين من الرّصانة ويقال أَرْصَنَه بمعنى أثْبته وأحْكمه[8] ويروى عن الأصمعي: «رصَنتُ الشيءَ أرْصُنُهُ رَصْنًا أَكمَلْتُه»[9]. والرَّصين «المُحْكَمُ الثّابتُ»[10]. هكذا ينبثقُ مُتصوَّر الإحكام في إطار تحقيق الكمال: «وقد سَمَّى الأعشى القصيدةَ المُحْكَمةَ حَكِيمة»[11]. وقيل في صفة القرآن (الذِّكْر الحَكِيم) بمعنى «المُحْكَمُ الذي لا اختلاف فيه ولا اضطراب»[12]. إنّ الإحكام هو الإتقان: «وأَحْكم الأمرَ أتْقَنه»[13]. فالقول أو الشّعر

(1) نفسه
(2) نفسه
(3) نفسه
(4) نفسه ج 8 ص 197
(5) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 1 ص 11
(6) ابن رشيق: العمدة ج 1 ص 208
(7) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 07
(8) ابن منظور: لسان العرب ج 05 ص 228
(9) نفسه
(10) نفسه
(11) نفسه ج 03 ص 270
(12) نفسه ص 270
(13) نفسه ص 273

المُحْكمُ هو الذي مُنعَ من العيب حتّى ارتقى إلى محلّ الشّعر الرّصين الذي ذكره الأصمعي في المثال(15). إن رصانة الشّعر موصولة بظاهرة الصّنعة إذ يبادر الشاعر الذي يُرْصِنُ قولَهُ أو يُحْكِمُهُ إلى تنقيتِهِ. فيقوم عليه تحكيكًا وانتخالاً حتّى يستوي في الجودة فلا تفاوت. وقد تحدّث ابن سلاّم عن شعراء الطبقة السّابعة فقال «أربعَةُ رَهْطٍ مُحْكِمُون مُقِلُّون»[1]. وذكر سُويد بن كُراع العُكْليّ فقال: «وكان شاعرًا مُحْكِمًا»[2]. إنَّ صفة المُحكِمِ شعْرَه تحيلُ على تعهّده بالثّقاف متّخذًا التّجويد سبيلاً إلى تحقيق الجودة ومن ثَمّ إلى الشّعر الرّصين المُصَفّى.

□ الشّعر الشَّجِيّ / السَّهْل:

الشّجيُّ هو الحزين المهموم: «وأمّا الحزينُ فهو الشَّجيُّ»[3] ويقال «شَجِيَ بالهمّ فلم يجد مخرجاً منه»[4]، فالأصمعي سأل الرشيد كما هو في المثال (15) عن نَمط الشّعر الذي يريد، وفي سؤاله اقتراح منه عليه لشعر حزين سهْل يوقظ الأشواق ولايجد عناءً في فهمه وهو المحموم المريض الذي يبحث عن التّرويح. وقد تعمّد الأصمعي أن يقرن السّهولة إلى الشّجا إذ عادة ما يكون الشّعر الذي يخاطب الوجدان سهْلاً لايكدّ الذّهن ولا يرهق الأذن. إنّ الشّعر السّهل عند العلماء هو مقابل ضدّي للشّعر الصّعب. فقد وصف أبو عبيدة مزاحم بن الحارث العقيليّ بأنه «صعْب الشّعر»[5] ونعت ابن سلاّم عمرو بن أحمر بأنّه «كَثير الغَريب»[6] في إشارة صريحة إلى أنّ اتّجاه الصّعوبة والتّعقيد مرتبط بشعر الصّنعة واتّجاه السّهولة والعفويّة مرتبط بشعر الطبع. ولكنّ السّهولة لا تعني ضرورة اللّين لأنّ اللّين مذموم فقد فرّق الأصمعي في نقده لشعر الجعديّ بين كلام «أسْهل من الزّلال» وآخر «أشدّ من الصّخرة» ونوع ليّن ضعيف رديء[7].

---

(1) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 155
(2) نفسه ج 01 ص 176
(3) ابن منظور: لسان العرب ج 07 ص 40
(4) نفسه ص 41
(5) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 02 ص 770
(6) نفسه ج 02 ص 580 وساق صاحب الأغاني خبرا عن السّيد الحميري: الأغاني 7/241: «كُنّا كثيرًا مانقول للسّيد: مَالك لا تستعمل في شعرك من الغريب ما تُسْأل عنه كما يفعل الشعراء ؟ قال: لأنْ أقول شعرا قريبا من القلوب يلذّه مَن سمعَه خير من أن أقول شيئا متعقّدًا تَضِلُّ فيه الأوهام»
(7) المرزباني: الموشح ص 82-83

□ **الشِّعر الغَزِل:**

أراد الرّشيد من الأصمعي أن يُنشدَه شعْرًا «غَزِلاً بيـن الفَحْل والسّهل» (المثال 15). إن الشّعر الفحل مُقابلُه الضدّي الشّعر الضّعيف اللّين أمّا السّهل فمقابلهُ الضدّي هو الصّعب، ولكنّ الرّشيد استنشدَ شعرًا يسمو على السّهل المتَداولةِ ألفاظُه المطروقةِ معانيه ولا يصل إلى درجة الشّعر الفحْل القويّ اللّفظ النّادر المعنى ممّا قد يقتضي حضورًا منه ذهنيّاً عند سماعه وهو يطلب المتعة والتّرويحَ. إنّ المراد بالشّعر الغزِل ليس المقصور على ذكر النّساء وإنّما القول الرّقيق رقّةَ خيوط الصّوف أو القُطن المغزول[1] يتلذّذه السّامع وهو في علّته دون أن يفتقر ذلك القول إلى حظٍّ من القوّة، ومن ثمّ يكون جامعًا بين شعر المتقدّمين في القوة وشعر المتأخّرين في اللّين ممّا يدلّ على وجود «رغبة في انصهار ثقافة البادية وثقافة المدينة هذه بما خُصّت به من «فصاحة» و«طبع» وتلك بما خُصّت به من رقّةٍ ولين»[2]. هكذا يتوفّرفي جعبة العالِم بالشّعر أكثر من طراز في القول: طراز الشّعر الفحل وهو محلّ إجلال من العلماء لانبثاقه عن ثقافة البادية، وطراز الشّعر اللّين، والطّرَاز الجامع بين الفحولة واللّيونة.

هكذا يتضح أن معالجة اللفظ والمعنى من خلال الوصف المباشر للشّعر تمّت من زاويتيْن: زاوية الكمّ: كمّ الألفاظ والمعاني مما له صلة بمتصوَّر الغزارة باعتبار أن العالم بالشّعر يعتد بمقياس الكثرة في تقويم الشاعرية. وزاوية الكيف مما له صلة بالجودة من حيث وضوح المعنى وإيجاز اللفظ وجمالية البناء وتوخّي السّهولة الفنّيّة المُطْمِعة التي تضمن حصول المتعة والفائدة في آن. كما تجدر الإشارة إلى أن وصف العلماء للشعر هذا الوصف المباشر انحسر فيه التخييل وضعف وليس ذلك براجع إلى اللّغة في ذاتها «لأنّ أكثر اللّغة مع تأمّله مجاز لا حقيقة»[3] «فسهولة» الشّعر مثلا معنى متفرّع عن أصل حِسّي هو «سهولة المكان» لأنّ المقابل الضدّي لـ(سَهْل) هو (حَزْن) وهو «المكان الغليظ»[4] وأصبح وصْفُهم للشعر أو الكلام بأنّه (سهْل) أو (جيّد) أو (مَليح)... بمثابة التّعبير الحقيقيّ بحكم كثرة الاستعمال لأنّ «المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة»[5]. لذلك

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 10 ص 65

(2) توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنظريّة النّقديّة ص 157

(3) ابن جنى: الخصائص ج 02 ص 447

(4) ابن منظور: لسان العرب ج 03 ص 159

(5) ابن جني: الخصائص ج 02 ص 447

ضعفت الشّحنة المجازيّة في هذه الصّفات وما جرى مجراها بحكم التّواتر والشّيوع ممّا جعلنا ندرجها في باب الوصف المباشر تمهيداً للنّظر في درجة من الوصف وسمناه بغير المباشر لتوفّره على طاقة مجازيّة عالية.

ب/ الوصف غير المباشر:

عبّر العلماء عن الوقْع الإيجابي للشّعر في نفوسهم بحِسٍّ كثيفٍ خَشِنٍ ارتكزَ على جملةٍ من الأسس التي مثّلت مهادًا لِصُورٍ مجازيّة عديدة، ومـن أبرز تلك الأسس:

* الماء والأرض.
* الحيوان.
* الإنسان.

1/ الماء والأرض:

□ **المـــاء**[1]:

إنّ للماء أهمّية كبرى في حياة العربيّ ومحيطه، هذا العربيّ الذي يضطرب في صحراء / مَتَاه يتهّدده فيها الموت ظمأ في يومه وغده. لذلك كان الماء عزيزًا لديهم يتنافسون في الاستئثار به فالقويّ ينال الماءَ صَفْوًا والضّعيف أو المغلوب يشرب الكدر والطين مثلما جسّم ذلك الشاعر الجاهليّ عمرو بن كلثوم التّغلبي في معلّقته الشّهيرة إذ قال مُفْتخِرًا (الوافر):

وَنَشْـربُ إنْ وردْنـا المـاءَ صَفْـوًا   ويشْـرَبُ غيْـرُنَـا كـدَرًا وطِينَـا[2]

ومثلما انعكست صورة الماء في شعرهم انعكست في نقدهم للشّعر ويتضح ذلك من خلال قوليْن للأصمعي (المثال 16) ولابن سلاّم (المثال 06) ممّا يدلّ على أنّ العلماء وصفوا الكلام والشّعر بصفات الماء وهي صفات تنتظمُ من خلال المثاليْن المذكوريْن حول متصوّرَين أساسيّين هما الصّفاء والعُذوبة.

□ الصّفاء: ماثل الأصمعي بين صفاء الماء وصفاء الشّعر في معرض حديثه عن

(1) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 82
(2) القرشي: جمهرة أشعار العرب ص 146

شعر النّابغة الجعدي فيما يتّصل بظاهرة الاختلاف في شعره[1]. فوصف نمطًا من شعر النّابغة بأنّه «أسهل من الزّلال» والزّلالُ صفة لمحذوف هو الماءُ يراد بها «صافٍ خالصٌ»[2]. كما تُطلقُ صفةُ الزّلال على «الصّافي من كلِّ شيءٍ»[3]. إن المراد من صفاء الشّعر هو خُلُوّه من العيوب التي تُكَدِّرُ ذلك الصّفاء سواء تعلّقت بأخطاء في اللّفظ أم بهَناتٍ في المعنى ممّا سنقف عليه ضمن تناول العلماء المفصّل للشّعر في إطار ما وسمْناه بالمسلك الخاصّ.

□ العذوبة: وصفَ ابن سلاّم منطق لبيد بالعَذْب: «والعَذْبُ الماءُ الطّيِّبُ (. . .) وعَذُبَ الماءُ يَعْذُبُ عذوبةً فهو عَذْبٌ طيِّبٌ»[4] والمقصود بـ (الطَّيِّب) «الذي لا ملوحةَ فيه»[5] وقيلَ «وإنّه لعَذْبُ اللّسان (. . .) شُبِّه بالعذْبِ من الماء»[6]. إنَّ ابن سلاّم إذ يقول عن لبيد «كان عذْب المنطق» فإنّما يُشبّه شعره بالماءِ الطيّب المذاق. فخلوّ الماء من الملوحَة تجسيم لخلوّ الشّعر من العيوب، كما تتّضحُ من خلال هذا الوصف أهمّية حاسّة الذّوق في تعامل العالِم مع الشِّعر، فجهود العلماء لا تنحصر في النّقل والرّواية والتقويم المعياري للشّعر: ماجرى منه على أساليب العرب وما خالف، لأنّ العالم بالشعر في أعماقه ناقدٌ ذوّاقة لجمال الكلام. صحيحٌ أنّ ذوقه يستبدُّ به، وهو صاحب الثّقافة الشّفاهيّة، ممّا يجعل بعضاً من أحكامه النّقديّة اعتباطيّاً لا مبرّر له، والبعضَ الآخر متناقضا غيرمؤتلف، ولكن تبقى لتعامله الذوقيّ مع جماليّة القول أهميّة من حيث التّمهيد للنّقاد اللاّحقين الذين سيُعوّلون على المواقف الانفعاليّة الانطباعيّة التي أبداها العلماء حيال الشعر باتّجاه عقْلَنتها بالمدارسة والضّبط واستثمارها في بلورة نظرية الشّعر عند العرب ضمن ثقافةٍ مكتوبة تستغِلّ ثقافة العلماء والرواة الشّفاهيّة لتوظيفها في أطروحات أكثر تماسكًا ونضجًا.

ففضلاً عن مُتصوَّرَيْ الصّفاء والعذوبة فإنّ ابن سلاّم قدّم لنا من خلال المثال (09) صورةً مجازيّة في تقويم إيجابيّ لشعر حسّان بن ثابت نواتُها (ماءُ البحْر): فقد كان

---

(1) راجع الخبر كاملاً في الموشح للمرزباني ص 82-83
(2) ابن منظور: لسان العرب ج06 ص 73
(3) نفسه
(4) نفسه ج 09 ص 100
(5) نفسه
(6) نفسه

الحارث بن عوف بن أبي حارثة المُرّيّ قد جاء إلى النّبي مسلما فأوفدَ معه أحدَ الأنصار إلى قومه يدعوهم إلى الإسلام فقتلوه ولم يقدر الحارث على الدّفاع عنه[1] فهجاه حسّان (الكامل):

وأَمـانَـةُ المُـرِّيِ حيـثُ لَقيتَـه   مِثْلُ الزّجاجَةِ صَدْعُهَا لم يُجْبَرِ

فقال الحارثُ مخاطبًا النبيّ ﷺ: «يا محمّد أجِرْني من شِعر حسّان فوالله لو مُزِجَ به ماءُ البحر مزجَه» (المثال 09). وقد تعمَّدنا ذكر السّياق الذي حفّ بهذه الصّورة المجازيّة التي نَقلها ابن سلاّم عن المهجوّ في تقويم شعر حسّان تقويمًا هو مزيجٌ من التهيّب إلى حدّ الجزَع ومن الإعجاب إلى حدّ الفتنة. إنّ الصّورة نواتُها، كما ذكرنا، هي (ماء البحر) تجسيمًا لما يتميّزُ به شعْرُ حسّان من فاعليّة وكثرة وهي كثرةٌ عبّر عنها ابن سلاّم على نحو صريح في غير موضع من طبقاتِه:

ــ «وهو كثيرُ الشّعْر جيّدُه» الطبقات 1/215.

ــ «وأشعار حسّان وأحاديثه كثيرة» الطبقات 1/220.

ففضلاً عن الغزارة تتمحّض الصورة لِترجمة الفاعليّة لأنّ شعرًا قادرًا على هزيمة ملوحَة البحر الأُجاج هو شعْرٌ قويٌّ مؤثّر وتتجلّى القوّة والتّأثير من خلال عيّنة هي البيت الشعريّ الذي ساقه ابن سلاّم إذ لا يكاد يوجد طَعْنٌ في أمانةِ المرء أشدّ مِنْ طعن حسّان في أمانة الحارث المُرّيّ إذ شبّه أمانته الهشّة بالزّجاجة لا يُعاد لها سَبْك، فما تناهى إلى المهجوّ من معنى لاذع هو الذي دفعه إلى أن يستجير بالرّسول خوفاً من شاعر كثيرِ الشّعر غزيرِه عنيفِ اللّفظ قويّه. إنّ الغزارة وقوّة التّأثير ممّا اجتمع في صورة الشعر الذي لو مُزج به ماءُ البحْر لمزجَهُ وتقع من هذه الصّورة صورة أخرى قريبة وُصِفَ بها شعر جرير: «هذا والله شِعْره الذي لو نُقِطتْ منه نُقطَة في البحر لكدَّرته»[2] في إشارةٍ واضحة إلى قوّة تأثيرِهِ وفاعليّته المستمَدَّيْن من وَقْع اللّفظ وإصابة المعنى لحَبّاتِ القلوب.

هكذا إذن سخّر العلماء عنصرًا طبيعيّاً محسوسّاً كالماء للتّعبير عن جمالِ القول في إطار احتفائهم الدّائم بنموذج الشّعر المطبوع. فألّحوا على متصوَّر (الصّفاء) ضمن نزعتهم اللّغويّة الصفويّة القائمة على الاعتداد بنقاء الكلام وخلّوه من كلّ عيْب، كما ألحّوا على

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 219: الهامش: 04
(2) الأصفهاني: الأغاني ج 17 ص 323

متصوَّر (العذوبة)، فاتّضح تعويلهم الكبير على الذّوق في تقبّل الشّعر وهو تقبّل أساسهُ التلذّذ. كما تجلّى الماء من خلال صورة البحر التي وُظّفتْ في التّعبير عن فاعليّة القول وقوّة تأثيره[1].

□ **الأرض**[2]:

تُشَكِّل الأرض الأساس الطّبيعي الثّاني الحاضن لوصف العلماء المجازي للشّعر. لذلك سنقفُ عند توظيفهم للأرض علي صعيديْن: الأرض بما فيها، والأرض بما تُنْبِت:

أ/ **الأرض بما فيها**: ونقصد ما تحتوي عليه الأرض من صَخْرٍ ومعدنٍ وتُرابٍ وما قد يعلق به:

□ **الصّخر**: وسَمَ أبو عبيدَة ديباجَةَ شِعر زهير بالصّخر الذي لو رديْتَ به الجبال لأزالهَا (المثال 01) بينما وسم الأصمعي نمطا من شعر النّابغة الجعدي بأنّه أشدُّ من الصّخر (المثال 16)، فصورة الأصمعي المجازيّة أقلّ تخييلاً من صورة أبي عبيدة إذ اقتصر الأصمعي على عقْد مقارنةٍ بين الشِّعر والصَّخر في إطار تشبيه تفْضيل اعتبر بمقتضاه أنّ شدّة شعر النّابغة تفوق شدّة الصّخر في قَلْبٍ مقصود الغايةُ منه المبالغة في وصفِ الشِّعر بـ «الجزالة» و «القوّة» بما هما المعنيان «الطّاغيان عند استعمال صورة الصّخر»[3]. أمّا أبو عبيدة فإنّ صورته المجازيّة تتشكّلُ من مكوّنيْن بينهما من التّفاعل ما جعل الصّورة مشحونةً بخيال عجيب: فالمكوِّن الأوّل هو الصّخر في ذاته والمكوِّن الثّاني هو (الحركة العنيفة المدمِّرة)[4]. فالصّورة إذن متحرّكة. بينما صورة الأصمعي ثابتة لذلك كان أبو عبيدة متوغّلاً في التّعجيب إذ تجاوز وصْفَ شعر زهير بالصّخر إلى وصفه بصخر يزيل

---

(1) راجع جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة لتوفيق الزّيديّ (ص84–85) فقد عرض صاحب البحث لمستويات إجراء صورة البحر في الخطاب النّقدي: - مستوى صعوبة الشّعر
- مستوى سهولة الإتيان بالشّعر
- مستوى «الرّقة» و«العذوبة.»

(2) نفسه ص 82 –87

(3) نفسه ص 85

(4) ألا تحيلنا هذه الحركة العنيفة المدمّرة للصّخر تُرْدَى به الجبالُ فيزيلها على لوحة الفرس في معلّقة امرىء القيس وهو يصف عَدْو الفرس في كرّه وفرّه وإقباله وإدباره سرعةً وعُنفاً، يقول: (الطويل):

«مكـــرٍّ مفَـــرٍ مُقْبـــلٍ مُـــدبِـــرٍ معًـــا . كجلمود صخْرٍ حطّه السّيل من عَلِ»

(جمهرة أشعار العرب للقرشي ص 101)

الجبال في إطار تشبيه تفضيل ضمني فاق فيه الصخرُ الجبال عِظمًا وقوّة، واختيار الجمْع (جِبال) دون المفرد (جَبَل) يُشكِّلُ أثَرًا آخر في إثراء شحنة التّخْييل. إنّ وصف جزالة شعر زهير وقوّته على هذا النّحو من التّعجيب يُخفي موقفاً للعالِم بالشعر مفعمًا بالذّاتيّة والهوى والتأثريّة المفرطة. فينقلب نقْدُه للشِّعر إبداعًا يصوغه صاحبُه، من شدّة الإعجاب، بإنشائيّةٍ منقطعة النّظير.

□ **المَعْدِن**: سمِّي مَعْدِنُ الذّهبِ والفِضّة مَعْدِنًا «لإنْباتِ اللهِ فيه جَوْهَرَهما وإثباته إيّاه في الأرض حتّى عَدَنَ أي ثَبتَ فيها»[1]. وقد نَهض المثال (12) على قولٍ لأبي عبيدة مدارُه حُكمُ على شعر بشّار قائمُ على وصْفه بأنّه «شَذْرةٌ ونُقْرَةٌ»: فالشذرةُ واحدةُ «الشَّذْر» وهو «قِطَعُ من الذّهبِ يُلْقَطُ من المَعْدِن من غير إذابة الحجارة، وممّا يُصاغ منَ الذّهب فرائدَ يُفْصَل بها اللّؤلَؤُ والجَوهرُ (. . .) وقيلَ هو اللّؤلؤ الصّغير واحدتُه شَذْرة»[2] أمّا النّقرةُ فمعناها إذ تُجْمَع إلى الشّذرة، قطعة الفِضّة المُذابة[3] وقد أراد أبو عبيدة من هذا الوصف أن يبيّن لسائلهِ حصول التّفاوت في شعر بشّار. فمثلما يفوق الذّهبُ الفضّة نفاسةً يفوق بعضُ من شعر بشّار بعضه الآخر جودةً. إنّ التّفاوت يقوم لديهم مثلما رأينا آنفًا، أمارةً لقلّة التكلّف. فقد كان الأصمعي يعتبر الاختلاف في شعر النابغة الجعديّ من دلائل الطّبع، ولكنّ ما يعنينا في وصف التفاوت في شعر بشار هو الصّورة المعتمدة في ذلك الوَصف. إن إقرار جودة الذّهب لاينفي جودة الفضّة فكلاهما معدن نفيس وإن كان الفرق بينهما في درجة النّفاسة قائماً. فأبو عبيدة فضّل نمطاً من شعر بشار على آخر لكنّه لم يستقبح النّمط المفضّل عليه. فلعلّه إذ يُصْدر هذا الحُكم المعتدل يستحْضِرُ ضمنيّا صورة بشار الشاعر المطبوع الذي لايُفارق طبعه ولا يتكلّف سواء أقال الجيّد أم الأقلّ منه جودةً. إن عالِماً كأبي عبيدة عبّر مجازيّاً عن الطّبع في شعر بشّار لأن المعدن ذهبًا كان أم فضّةً يرمز إلى الأصل الطّبيعيّ. فنفاستُه مستمَدَّة من الطّبيعة/الأرض. فالشاعر يُخرجُ شعره كما يُخْرِجُ الحافرُ الذّهبَ أو الفضّةَ من تحت التّراب دون أن يدخل كلاهما على ماأخرج تغييرًا بالتّنقيح أو التّزيين أو الصّناعة: «فالجيّد الطّبيعيّ هو المقدَّم على غيره، وهو متصوَّر له شأنُه في النّظريّة النّقديّة عند العرب إذ الذي يُقدَّمُ هو المطبوع شعرًا

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 9 ص 89
(2) نفسه ج 7 ص 61
(3) نفسه ج 14 ص 257

وشاعرًا لأنّ المطبوع نابعٌ من «أصل» أمّا المهذّب المصنوع ففرعيٌ لاحق»[1].

□ **التّراب وما قد يعْلَق به:** تَحدَّد، من خلال المثال (14)، ترابُ الأرض ومايحوي بـ (ساحة الملوك). فقد شبّه الأصمعي شِعْرَ أبي العتاهيّة بساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذّهب والتّراب والخَزف والنّوى، إبرازًا للتّفاوت في شعر هذا الشاعر. وتشكِّل الساحةُ فضاءً خاصًا من الأرض إذ هي مختلفة عن السّاحات العموميّة باعتبارها تمثِّلُ خاصَّةَ المجتمع لاعامَّتَه. إنّ نفاسة السّاحة إطارًا ومحتوًى مردّها انتماء الملوك إلى أعلى قمة الهرم الاجتماعي ولكنّ المختلفين إلى تلك السّاحة ليسوا ضرورةً من الطّبقة الحاكمة[2]. هكذا ينفتح المكان على غير الخاصّة فيكون الاختلاط بين شرائح من المجتمع شتّى[3]. وقد نقل العالِم بالشعر ذلك الاختلاط من صعيده الاجتماعي إلى صعيده الفنّي ممّا له صلةٌ بظاهرةِ التّفاوت في شعر الشاعر، وقد تضافرت المكوِّنات الحسّيّة للصُّورة لإبراز تلك الظاهرة من خلال تعدد أنماط القول في شعر أبي العتاهية. ولئن كان أبو عبيدة قد عبّر عن التّفاوت في شعر بشّار بعنصريْن حسّيّيْن اثنين هما (الشّذْرة) و(النّقْرة) كما في المثال (12)، فإنّ الأصمعي قد عبّر عن المعنى نفسه بخمسة عناصر حسّية هي الجوهر/الذّهب / التّراب / الخزف / النّوى، في إشارةٍ واضحة إلى كثرة تخليط أبي العتاهيّة. إنّ المقابلة الضدّية قويّة بين الجوهر والذّهب من ناحية والتّراب والخزف والنّوى من ناحية أخرى: فالعنصران الحسّيان الأوّلان مرتبطان بمتصَوَّر النّفيس/الجيّد وبقية العناصر مرتبطة بمتصوّر غير النّفيس/غير الجيّد، ونعني بـ(غير الجيّد) إمكانيّة تفرّعه إلى (متوسّط) و (أقلّ من المتوسّط) و (رديء). إنّ كثرة العناصر الحسّيّة التي أثّثتْ فضاء الصّورة تعكِس كثرة أنماط القول التي يمكن أن تتعايش في شعر الشاعر ومن ثمّ يمكن الحديث، ضمن الشعراء المتفاوتة أشعارُهم، عن أكثرهم تفاوتًا من

(1) توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنّظريّة والنّقديّة ص 77

(2) راجع عن محلّ الشّاعر القديم من بنية المجتمع الاقتصادية / الاجتماعية جمال الدّين بنشيخ في: "Poétique arabe" من ص 24 إلى ص 27.

(3) يقول بن شيخ: «Ainsi la hiérarchisation paraît-elle bien établie. Mais elle se trouve perturbée, au moins en apparence, par cette facitlité avec laquelle un homme issu des couches les plus misérables de la population peut parvenir à un poste administrastif enviable, faire carrière de poète et d'écrivain, aprés avoir accédé au savoir (...). Il existe une fluidité sociale qui permet à un individu de franchir jusqu'au sommet tous les échelons de la hiérarchie».
Cf: Poétique arabe P : 49-50

خلال نموذج أبي العتاهية فهو «أحدُ المطبوعين وممّن كادَ يكون كلامُه شعرًا كُلُّه»[1] يُبْقِي على ما يفيض به خاطره من شعر دون انتخال أو تنقيح لذلك حضر في شعره الجيّدُ و«السّفسافُ»[2] وما بينهما: رُويَ أن منصورًا النّمري قال لأبي العتاهيّة: «في كَمْ تقول القصيدة وتُحْكِمُها؟ قال: ماهو إلاّ أن أَضع قِنّينَتي بين يديَّ حتّى أَقولَ ما شئتُ، قال: أمّا على قولكَ: * ألا يا عُتْبَ السّاعةَ السّاعَهْ * فأنتَ تقول ماشئْتَ، ولكنّي ماأُخرِجُ القصيدة إلاّ بعد شهْر حتّى أمحوَ بيتًا وأجدّدَ بيتًا ثم أُخرجُها، وإنّما الشّعرُ عَقْلُ المرءِ بظهره»[3].

إنّ منصورًا النّمري[4] يسلِّطُ عقله على شعرِه فَينقّحه قبل أن يُخْرجَهُ للنّاس بينما لايعتمدُ أبو العتاهيّة إلاّ على قريحَته فيُخْرجُ ما تجودُ به على علاّتِه. ولا غرابة في ذلك من شاعر يعوّل على طبْعِه أكثر من عِلْمِه وأدبِه وعلى قريحته أكثر من عقله: «و كان طبعه وقريحته أكثر من أضعاف ماأكتسبه من أدبه واقتناه من عِلمِهِ»[5]. لئن كان أبو العتاهيّة شاعرًا متمكّن الطّبع فهو قليل العِلْم والرّواية يضلّ عن الإحسان ويهتدي إليه من حيث لايعلمُ[6]، لايتعقّب شِعره ولا يتفقّده فيُبقى على الرّديء منه والرّكيك[7]. فلا غرابة أن يتفاوت شعره فَلَهُ نمط مِنَ الأبيات «ما سُمِعَ بأحسن منها»[8] ونمط آخر في المواعظ والحِكمة والمدْح «يُسْتحْسَنُ له»[9] ونمط ليسَ بالدُّون وليس بالجيِّد فهو متوسّط معناه

---

(1) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 228

(2) المرزباني: الموشح ص 324

(3) نفسه ص 321

(4) راجع في ترجمته الشعر والشعراء لابن قتيبة ج 02 ص 736 وطبقات الشعراء لابن المعتز ص 241

(5) المرزباني: الموشح ص 326

(6) يقول صاحب العمدة 328/1 عن الشاعر المطبوع غير العالم: «وإذا كان مطبوعًا لاعِلْمَ له ولا رواية ضلّ واهتدى من حيث لايعلم وربّما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثِلٌ بين يديه لضعف آلته»

(7) نفسه ص 331: «ولا يكون الشاعر حاذقا مجوّدًا حتّى يتفقّد شعره ويُعيد فيه نظره فيُسْقِط رديّه ويُثبت جيّده، ويكون سمحًا بالرّكيك منه مطّرحًا له راغبًا عنه فإنّ بيتًا جيّدًا يقاومُ ألفيْ رديء»

(8) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 233. يقول عن أبي العتاهية: «وله في استبطاء بعض النّاس، وما سُمِعَ بأحْسَنَ منها (مخلّع البسيط):

مــا أنـــا إلاّ لمَـــــن يــرَانِـــي   أرَى خليلِي كمَا يرَاني. (إلى آخر القصيدة)»

(9) ابن قتيبة: الشّعر والشعراء ج 02 ص 679: «ويُستحْسَنُ له قولُه (مجزوء الكامل):

وعَظَتْــــكَ أجْـــداثٌ صمُـــتْ   ونَعَتْــكَ أزمنَــةٌ خُفُــتْ   إلــخ...

وممّا يُستحْسن له من شعرِه قصيدتُه التي أوّلها: (المتقارب):

أتتْــــه الخـــــلافـــــةُ منقـــــادةً   إليــه تجــرْجــرُ أذيــالهــا   إلــخ»...

صحيح وعبارتُه غير مرضية[1] ونمط رديء «لايخلو من الخطإ الفاحش والقول السّخيف»[2]. إنّه خليط من أنماط القول لخَّصتْه بجلاء عبارة الأصمعي المجازيّة: ساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذّهب والتّراب والخزف والنّوى، ولكنّ ذلك الخليط، عند العالم الذي يُجلُّ الشِّعر المطبوع، أمارة لصحّةِ الطّبع وسلامة القريحة فليس من اليسير أنْ يسهل الشعر على الشّاعر كما سهل على أبي العتاهية حتّى إنّه «ربّما قال شعْراً موزونًا يخرج به عن أعاريض الشّعر وأوزان العرب»[3]. إنّ شِعْرًا اشتدّ تفاوتُه أحبُّ إلى العلماء من شعر استوى في الجودة، لأنّ الأوّل ممّا فاض به طبْعُ الشاعر. أمّا الثّاني فممّا خضع فيه الشّاعر لإملاءات العقل ومقتضيات الصّنعة. وموقف الأصمعي من عبيد الشّعر من أبرز المواقف التي تناقلتْها كتب النّقد والأدب والأخبار.

ب/ الأرض بما تُنْبِت: وظّفَ العلماء ما تُنْبِتُه الأرض في وصْفِهم الإيجابيّ للشّعر وذلك على صعيديْن: عامّ ومدارُهُ مفهوم الحلاوة بوجه شامل، وخاصّ من خلال ثمرة الفُسْتق على وجه التّحديد.

□ الصّعيد العامّ: لقد وصف أبو عبيدة شِعْر مزاحم بن الحارث العُقَيلي بأنّه حُلْوٌ (المثال 03) كما أطلق ابن سلاّم صفةَ الحلاوة على شِعْر كُلٍّ مِن عبْد بني الحَسْحاس (المثال 07) والقطاميّ (المثال 10). والحلاوةُ هي نقيضُ المرَارة[4]. والحُلْوُ هو «كلُّ

---

(1) المرزباني: الموشّح ص 326: «واستحسن قوم قول أبي العتاهية (المتقارب)

حـــلاوةُ عيشِـــكَ ممــــزوجـــةٌ فمـــا تـــأكـــلُ، الشّهـــدَ إلاّ بسُـــمْ

فالمعنى صحيح لأنّه جعله مثلاً لبؤس الدّنيا الممازج لنعيمها والعبارة غير مرضيّة لأنّا لم نرَ أحدًا أكل شَهدًا بسُم»

(2) نفسه ص 324 وراجع مثالا من سقطات أبي العتاهية ممّا ذكره المبرّد: الموشّح 327-328 ويُنْسبُ الاختلاف والتخليط إلى الشِّعر وتُنْسبُ صِفةُ (الخِلْف) إلى الشاعر: «قال لي أبو العبّاس الخَزَيمي: كان أبو العتاهية خِلْفًا في الشِّعْر، بينما يقول في موسى الهادي: (مجزوء الكامل):

لهْفــي علـــى الـــزّمـــن القصيـــرِ بيْـــن الخـــوْرنـــقِ والسّـــديـــرِ

إذ قال: (مجزوء الرّجز):

أيـــا ذوي الـــوَخـــامَـــهْ أكثـــر تُـــمُ المـــلامَـــهْ
فليـــس لـــي علـــى ذا صَبْـرٌ ولا قَـلاَمَـهْ... إلـخ الأبيـات»

(الأغاني للأصفهاني ج 04 ص 95)

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 02 ص 676

(4) ابن منظور: لسان العرب ج 03 ص 308

مافي طَعْمِه حلاوة»[1] ويُقالُ «حَلاَ الشيءُ في فَمي»[2] والحَلْواءُ «كلُّ ما عُولجَ بِحُلْو الطّعام (. . .) الحَلْوَاءُ اسمٌ لمَا كان من الطّعام إذا كان مُعالجًا بحلاوة»[3] والحَلواء هي «الفاكهةُ الحُلْوةُ»[4] كَمَا «يُقالُ للفاكهة حَلْواءُ»[5]. هكذا ترتبط الحلاوةُ في أصل معناها بالطّعام سواء أكانت فاكهةً أم غيرها ولم نجد في لسان العرب الحلاوةَ مرتبطةً بالشّراب من ماءٍ أو غيره. فالعذوبةُ ممّا يُطْلَقُ على الطّعام والشّراب: «العذْبُ منَ الشَّراب والطَّعام كلُّ مُستساغ»[6] ولكنّ الحلاوة مقْصورٌ معناها على الطّعام لذلك كان المقابل الضدّي للعذوبة هو المُلُوحة والمقابل الضدّي للحلاوة هو المرارة. سواء تحقّقت الحلاوة من طعام طبيعيّ كالفاكهة أو من طعامٍ مصنوع كالحَلْواء فإنّ النتيجة واحدة وهي حصول لذّة حسّيّة. وقد عَقد العالم بالشعر مماثلة بين تلك اللّذّة الحسّية وما يشعر به من أريحيّة ومتعة في تعامله مع شعر هذا الشاعر أو ذاك فيتذوّقه كما تُتذَوَّقُ الحَلواء. إنه يُقوّم جودة الشّعر من خلال ما يشعر به حياله وإذا بجمال القول موقوف على قارئه أكثر ممّا هو موقوف على لفظِه ومعناه. إن تلذّذَ الشِّعْر مُجسَّمًا في مفهوم الحلاوة سؤال قديم حديث[7]. فالنّاقد مهما أفاد من معارف عصره لتطوير منهجه في قراءة الشّعر والأدب، يظلّ في حاجة ماسّة إلى (الذّوق): سبيلاً وحيدًا إلى الجمال والجودة إذ «ليس للجودة في الشّعر صفة وإنّما هو شيء يقع في النّفس»[8]. أمّا حدود الذّوق ومدى التّعويل عليه فتلك قضيّة أخرى.

□ الصّعيد الخاصّ: وصفَ الأصمعي شعر عمر بن أبي ربيعة بالفسْتق المقشّر الذي

---

(1) نفسه

(2) نفسه

(3) نفسه ص 309

(4) نفسه

(5) نفسه

(6) نفسه ج 09 ص 99

(7) فقد قرأ بارت (Barthes) بذوقه المرهَف لفيفًا من أدب زمانه، فقِفْ عند قولِهِ تتبيَّنْ أنّ قراءة الأدب مهْما ادّرعتْ بمناهج التّناول الموضوعي تظلّ مركوزةً على الذّوق بل على الذوق وحده أحيانا:
Je lis dans Bouvard et Pécuchet cette phrase, qui me fait plaisir: «Des nappes, des draps, des serviettes pendaient verticalement, attachés par des fiches de bois à des cordes tendues. Je goûte ici un excés de précision, une sorte d'exactitude maniaque du langage, une folie de description (que l'on retrouve dans les textes de Robbe- Grillet).»
Cf : Roland Barthes : Le plaisir du texte. Ed du seuil, Paris 1973P.44

(8) ابن رشيق: العمدة 01 ص208

لا يُشبَعُ منه (المثال 13): «الفُسْتُقَةُ فارسيّة مُعَرَّبة وهي ثمرةُ شجَرة معروفة»[1]. وتلكَ الثّمرة «لُبٌّ مائلٌ إلى الخُضرةِ لذيذ الطّعم يُتنقَّلُ به، أنواعُه عديدة أشْهرُها الفستق الحلبي»[2]. لقد مَاثَل الأصمعي بين ثمرة الفستق وشعر عمر بن أبي ربيعة، وتركّبت الصورة المجازية من خلال صفتيْن إحداهما متعلّقة بالفسْتق في ذاته: (مُقَشَّر)، والأخرى متَّصِلة بالآكِل الذي لا يشْبَعُ. بذَا تتّضح الأطراف المتقابلة التي تُشكّلُ الصّورة: فالفستُق يُجسِّمُ لنا العلاقة الذّوقيّة القويّة التي تشدُّ العالِم إلى الشّعر المحلّق في سماء الجودة. فالشّعر الجيِّد هو الذي لا يملُّه قارئُه ولا يكفّ عن طلبه لشعوره دومًا بحاجةٍ إليه ماسّة. وقد أقام الأصمعي من خلال صورته المجازيّة علاقةَ نَهَمٍ بينه وبين الشّعر من خلال عبارة: «لا يُشبَعُ منه». فالكلمة الشّعريّة يُنتِجُهَا المبْدع ويستهلكها المتقبِّلُ بفضولٍ فريد وبضَربٍ من النّهم المقدّس على حدّ عبارة بارت[3] ويرجع في نظرنا إقبال العالِم بنهم على شعر عمر إلى استجابة هذا الشعر لرغبته في الاستشهاد على الاستعمالات الصحيحة لقواعد اللّسان العربيّ. لذلك اعتُبِرَ عمر بن أبي ربيعة حُجّةً بالرّغم من كونه مُوَلَّدًا. قال الأصمعي «وعمر بن أبي ربيعة مولّد وهو حُجَّة»[4]. وذلك في ضوءِ رأيٍ لأبي عمرو بن العلاء في الشّاعر رواه الأصمعي يُقرُّ فيه أبو عمرو بحُجِّيّة عمر في العربيّة[5]. ويُضاف إلى ذلك إقرار الأصمعي برسوخ قدَم عُمَر في باب الغزل إذ قال: «وذهب عمر بن أبي ربيعة بعامّة ذكْرِ النّساء»[6]. إنّ العالم لم يُعجبْ فقط بلغة الشاعر الخالية أو تكاد من العيوب بل تجاوز إعجابه إلى مضامين الشّعر المعقودة في مُعْظمها على الغزل أو ماوسَمه على وجْه العموم بـ(ذكْر النّساء). بذا نُفسّر علاقة النّهم بينه وبين شعر الشاعر وكأنّه نهَمٌ

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 10 ص 259

(2) المعجم العربي الحديث: لاروس. مكتبة لاروس باريس 1973 ص 908 وراجع كذلك معجم:
Le petit Robert P : 1682 : «Pistache : (...) Fruit du pistachier* Graine de ce fruit, amande verdâtre qu'on utilise en cuisine et en confiserie.»

(3) راجع:
Roland Barthes : Le degré Zéro de l'écriture (suivi de : Nouveaux essais critiques). Ed du Seuil Paris 1972 P :38 إذ يقول في معرض حديثه عن الكلمة الشعرية: «Chaque mot poétique est ainsi un objet inattendu, une boîte de Pandore d'ou s'envolent les virtualités du langage, il est donc produit et consommé avec une curiosité particulière,une sorte de gourmandise sacrée»

(4) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 56

(5) المرزباني: الموشح ص 260

(6) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 62

مشروط تَحقُّقُه بمدى قدرة الشاعر على خَلْق توازن بين المعياريّ والجماليّ، فإذا كانت معاني الشاعر واقعةً من نَفْس العالِم موقعاً حسنًا وألْفاظه صحيحة تجري على أساليب العرب ليس فيها سقَط أو عثار، اعتُبِر شعره كالفستق المقشّر الذي لا يُشبَع منه.

2/ الحيوان[1]:

إنّ الحيوان عنصرٌ قارٌ في محيط العربيّ ويمكن من خلال مانحن بصدده من أمثلة التوقّف عند حيوانيْن: النّحْل باعتباره مصْدَرًا للشّهْد وقد ذكره أبو عبيدة في وصْف شِعْر زهير (المثال 01) والبعير وقد أخذ ابن سلاّم صفتَه وهي (الشُّرود) في وصف شعر الحطيئة (المثال 04):

أ/ النّحْل: هو «ذُباب العَسَل»[2]. ويجوز أن يكون سُمّيَ نَحْلاً «لأنّ الله عزّ وجلّ نحَلَ النّاس العسل الذي يخرجُ من بطونِها»[3]. ومن بين المحامد المعروف بها النّحل «تنزُّهُه عن الأقذار وطيبُ أكله»[4]. والشَّهد هو «العسل ما دام لم يعصَر من شمعه (...) وقيل الشَّهْد والشُّهْد والشَّهْدَةُ والشُّهْدةُ العَسَلُ ما كانَ»[5]. وقد عقد أبو عبيدة المماثلة بيْنَ الشَّهد وديباجة[6] شعر زهير لافتًا النّظر إلى ثلاثة مكوّناتٍ أساسيّة تُشكِّلُ الصّورة المجازيّة وهي الحلاوة/ الصّفاء / الذّوبان:

* الحلاوة: عبّر العربُ عن كلّ حُلْو بالعَسل على سبيل التّشبيه «واستعار أبو حنيفة العَسَلَ لدبْسِ الرُّطَبِ فقال: الصّقرُ عَسَلُ الرُّطَب وهو ماسال مِنْ سلافتِه وهو حُلْو بِمَرَّةٍ وَعسَلُ النّحْل هو المنفرِدُ بالاسم دون ما سواه من الحُلْو والمسمَّى به على التّشبيه»[7] كما وصفوا الحديث الحُلْو بالمعسول[8] وقالوا «جارية معسولة الكلام إذا كانت حُلْوةَ المنْطِق

(1) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 89
(2) ابن منظور: لسان العرب ج 14 ص 73
(3) نفسه
(4) نفسه
(5) نفسه ج 07 ص 226
(6) الدّيباجة من الديباج وهو ضرب من الثياب دقيق يُكَنّى به عن جودة اللّفظ وسنقف عند هذه الصّورة بأكثر أناة فيما سيأتي
(7) ابن منظور لسان العرب ج 09 ص 209
(8) نفسه

مليحَةَ اللّفظ طيّبة النّغمة»[1]. إنَّ كلّ تلك التّفريعات الدّلالية تؤكّدُ أنّ أبا عبيدة شبّه شعر زهير بالشّهد لجامع الحلاوة وهي تجسيم لرقّة اللّفظ[2] ووقْع تلك الرقّة على المتقبّل الذي عوّل على ذوقه في التعامل مع الشّعر.

* الصّفاء: اقترن في القرآن العَسَلُ بمتصوَّر الصّفاء: قال تعالى ﴿وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى﴾[3]. كذا شِعْرُ زُهير في نَقَاءِ لفظِه من الأخطاء وخُلوص معانيه من العيوب. فلئن حضَر في إطار مفهوم الحلاوة النّاقد الذّوّاقة، فطبيعيّ أن يحضر في إطار مفهوم الصّفاء العالِم اللّغويّ الصّفويّ المعياريّ الذي يعتبر كلّ شِعرٍ لا يجري على أساليب العرب لفظًا ومعنًى، مدخول الجودة رديئًا.

* الذّوبان: إنّ الذّوبان هو المكوِّن الذي خطا بالصّورة على درْب التّعجيب. وقد كنّا وقفنا عند مظهرٍ لذلك التّعجيب من خلال الشّعر/الصَّخْر الذي لو ردى الجبال لأزالها. إنّ العسل الصّافي النقيّ يذوب بمجرّد المساس به ففي صورة العسل ذائبًا استحضار لمفهوم السّيولة التي يجسّمها (الماء) باعتباره رمزًا للسّهولة والاسترسال والسّلاسة. فشعْرٌ كالعسل في ذوبانه، يجمَعُ إلى صفَتيْ الحلاوة والصّفاء، صفة السّهولة. إنّه شعر مطبوع أبعد ما يكون عن الشّعر المتكلّف ممّا سنراه في إطار الوصْف السّالب.

ب/ **البعير الشّارد**: وَصَف ابن سلاّم الحطيئة بأنّه شَرود القافية. وأراد بالقافية القصيدة وبذلك يشبّهها بالبعير الشّارد: «شرَدَ البعيرُ إذا نفر وذهبَ في الأرض. وفَرسٌ شَرود وهو المستعْصي على صاحبِه. وقافية شرود: غائرة سائرة في البلاد تشْرُدُ كما يشْردُ البعير»[4]. لقد مدح القدماء الشعر الذي يذهب في الأرض فيرويه النّاس ويتمثّلون به وتسير به الرُّكْبان: سُئل الفرزدق عن جرير فقال لسائِله: «... أَعَنِ ٱبْن الخطفى تسألني ثم تنفّس حتّى قُلْتُ: انشقّتْ حيازيمه، ثم قال: قَاتله الله! فَمَا أَخشنَ ناحيتَه وأَشْردَ قافيته»![5]. وقد وصفت العرب البيت السّائر الذي يتناقله النّاس بالنّادر لذلك عيب على

---

(1) نفسه ص 210
(2) خلافًا لِغلظِ اللّفظ يقول ابن المعتزّ عن البحتري: «لايكاد يغلظ لفظه إنّما ألفاظُه كالعسل حلاوةً» (الطّبقات / 286)
(3) سورة محمّد الآية 15
(4) ابن منظور. لسان العرب ج 07 ص 76
(5) الأصفهاني: الأغاني ج 8 ص 11

الأعشى افتقَار شعره إلى نوادر الأبيات: قال عنه ابن سلام: » ولم يكن له مع ذلك بيت نادر على أفواه الناس كأبيات أصحابه»[1]. إنّ السّيْرُورة ممّا عبّر عنه العالم بالشِّعر - مجازًا - بالشّرود، باتَ يُحتكَمُ إليها في تقويم شعريّة البيْت. فقد روى ابن سلاّم قائلاً: «قال لي معاوية بن أبي عمرو بن العلاء: أيُّ البيتيْن عندكَ أجْوَدُ؟: قولُ جرير (الوافر):

ألستُـمْ خَيْـرَ مَـنْ ركِـبَ المطـايَـا وأنْـدى العـالَميـنَ بُطـونَ رَاحِ

أم قولُ الأخطل (البسيط):

شمْسُ العداوة حتّى يُسْتقَادَ لهم وأَعْظَمُ الناسِ أحلاَمًا إذا قَدَروا

فقلتُ: بيتُ جرير أحْلَى وأَسْيَرُ، وبيتُ الأخطل أجْزَلُ وأَرْزَنُ»[2]. لقد حَكم ابن سلاّم على بيت جرير بالحلاوة والسَّيْر لأنّ لفظ جرير بدا أفصح من لفظ الأخطل وأوْجز وأخفّ وكأنّ الشّعر الذي يكون إلى الطّبع والسّهولة أقرب، يُكتب له السّير والانتشار أكثر من الشّعر الجزْل القويّ: ألم يأخذ سلْم الخاسر بيت أستاذه بشّار فجوّد لفظه وخفّف من وَزْنِه حتّى سَارَ وخَمَلَ بيتُ بشّار؟: «قال أبو معاذ النّميري: قال بشّار قصيدةً وقال فيها (البسيط):

منْ راقبَ النَّاسَ لم يظفرْ بِحَاجتِه وفـازَ بـالطيِّبـاتِ الفـاتِـكُ اللَّهِـجُ

فعرّفْتُه أنّ سلْما قد قال (مخلّع بسيط):

مـنْ راقَـبَ النّـاسَ مـات غمّـا وفــازَ بـالـلّـذَّة الجَسُـورُ

فلمّا سمع بشّار هذا البيت قال: سار والله بيتُ سَلْم وخمل بيْتُنَا قال: وكذلكَ كان، لَهجَ النّاسُ ببَيْت سلْم ولم يُنْشِدْ بيتَ بشّار أحد»[3]. إنّ السّيرورة موقوفة على خُطّةِ الشاعر في القول: خُطّتِه في اختيار ألفاظه ومعانيه وأوزانه. . . واضعًا في الحسبان النّاس على اختلاف مستوياتهم. فكلّما كان الشِّعر من عموم النّاس أقرب، كان على أفواه أكثرهم. وهو رهان صَعْبٌ: يجب على المبدع لكي يفوز في ذاك الرّهان أن يضمن سهولة الشّعر بلا إسفاف مع الارتقاء إلى الجودة بلا تعقيد حتّى لا تكون السّيرورة على حساب

(1) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 65 وانظر كذلك: المرزباني: الموشح ص 62

(2) نفسه ص 494

(3) الأصفهاني: الأغاني ج 19 ص218-219 وراجع الخبر نفسه مع اختلاف في اللّفظ في ج 03 ص 194 وفي طبقات الشعراء لابن المعتزّ ص 99-100.

القيمة الفنيّة وحتّى لاتكون القيمة الفنيّة على حساب السيرورة[1]. بذا ينتشر شعره بين علماء الشعر وعموم الناس في آنٍ معًا. إنّ ذلكَ الانتشار هو ما عبّر عنه العالم بالشُّرود على وجه المجاز وبالسّيرورة على وجه الحقيقة. إنّ العالم بالشعر إذ يعتبر هذا البيت أسْيَر من ذاك فإنّه يضع في اعتباره دور المتقبّل. فالجيّد الذي يكون على أفواه الغالبيّة من النّاس أرفع محلاّ لديه من الجيّد الذي يكون على أفواه قلّة قليلة من العلماء. إنّ للمتقبّل، وإن كان عاديّاً، محلّه من نظرية الشّعر عند العرب في مرحلة تشكلّها الأولى مع العلماء بالشعر ممّا سنقف عنده بأناة في الفصل الآتي.

ففضلا عن سعي الشاعر إلى توفير الأسباب الفنيّة التي يسير بها بيتُه أو أبياتُه، من لفظ جيّد قليل ووزنٍ مستساغ خفيف فإنّ لطريقة الشاعر في بناء المعنى أثرها في انتشار الشعر. إذ كلّما كان المعنى عامّاً كونيّاً متعلّقاً بالإنسان في كلّ عَصْرٍ ومِصر على سبيل الحكمة أو المثَل كان البيتُ الذي يُؤوي ذلك المعنَى أسْير وأكثر تردّدًا على أفواه النّاس. لذلك استحسنت العرب الأمثال في قصائدها ولكنْ دون إفراط: «وقالوا: لو أنّ شعر صالح بن عبد القدّوس وسابق البربريّ كان مُفرَّقًا في أشعار كثيرة، لصارت تلك الأشعار أرفع ممّا هي عليه بطبقات، ولصار شعرهما نوادر سائرة في الآفاق، ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالاً لم تسر ولم تجْرِ مجرَى النّوادر. ومتى لم يخرج السّامع من شيءٍ إلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع»[2].

وظف العلماء صورة البعير الشارد للتعبير عن سيرورة البيت وبلوغه أقصى الآفاق ولاينفصل ذلك عن توظيفهم لفحْل الإبل سواء على مستوى الشاعر وقد رأينا ذلك في الفصل الذي مرّ، أم على مستوى الشعر مثلما يتّضح ذلك من خـلال المثال (15). فقد

---

(1) نفسه: ج 20 ص 123-124: «دخَلْتُ على أبي سعيد المخزوميّ يومًا وهو يقول: وأيّ شيءٍ ينفعُني ؟ إنّي أجوِّدُ الشِّعْر فلا يُرْوَى، ويُرْذِلُ فيروى ويفضحني برديئه ولا أفضحُه بجيّدي، فقلتُ: مَن تَعْني يا أبا سعيد؟ فقال: مَنْ تراني أعْني إلاّ مَن عليه لعنَةُ الله دعبلاً، قُلْتُ فيه: (الأبيات) فوالله ماالتفَتَ إليها في مِصْرنا هذا إلاّ علماء الشِّعر وقال هو فيَّ: (الأبيات) قال: فوالله لقد رواه صِبْيانُ الكُتّاب ومارّةُ الطّريق والسَّفَل فما أجتازُ بموضع إلاّ سمعتُه من سفَلةٍ يهذّون به هذّا فمنهم مَن يعرفني فيعْبثُ بي،ومنهم من لايعرفني فأسمعه منه لسهولته على لسانه».

(2) الجاحظ: البيان والتّبيين ج01 ص 206 ويقول العسكري عمّا يفْضُل به الشِّعرُ الكلام: «وممّا يفضل به غيرَه من الكلام استفاضتُه في النّاس وبُعْدُ سَيره في الآفاق وليس شَيء أسْيرَ من الشُّعر الجيّد وهو في ذلك نظير الأمثال وقد قيل: لاشيء أسبق إلى الأسماع وأوقع في القلوب وأبقى على اللّيالي والأيّام من مَثَلٍ سائر وشعر نادر» (الصّناعيتن 155»

قال الأصمعي وقد استنشده الرّشيد شعرًا: «أرَصينا فَحْلاً يريده أمير المؤمنين. . .؟» فأرادَ بالفحْل شعْرًا بألفاظٍ نجديّةٍ بدويّةٍ: «ولا شكّ أنْ «فحْلاً» في هذا الموضع متعلّق باللّغة الشّعريّة وأساسًا باللّفظ ذاك الذي يكون من معجم بدويّ وهو ما يُشْبِعُ توجّه الأصمعي اللّغوي الراوية»[1].

ثمّ توارث النّقّاد اللاّحق عن السّابق مصطلح الفحل فأطلقوه تارة على الشاعر وطورًا على شعره يريدون به الطّراز البدويّ القويّ المقابل للطّراز الحضري الذي يتنازعه الضّعف واللّين[2].

3 / الإنسان[3]:

مثلما وظّف العربيّ عناصر محيطه الطبيعيّ من أرض ونباتٍ في إبداعه ونقدِه على السّواء نجده يُوظّف عناصر محيطه الثقافي في التعامل مع الشعر. ومن بين تلك العناصر (الثّياب) و(الجِلْد). فكلاهما من إبداع الإنسان لذلك وصلناهما به لما يحملان من آثار لذلك الإنسان الذي يُصارع الطّبيعة فيصوغ منها ما به يحتمي. ليقتدر على مواجهتها وذلك بِصُنْع «معجزات» هي من بنات أصابعه وعبقريّته الفذّة التي جعلته سيّد الكون:

□ الثّياب: يتّضح تعويل العالِم بالشّعر على (الثّياب) في وصْفِه الشّعر وذلك على صعيديْن: عامّ مدارُه (الثّوبُ) بلا تحديد، وخاصّ يتعلّق بضْرب من الثّياب هو (الدّيباج):

1/ الصّعيد العامّ: الثّوب: نلاحظ تواتر عبارة «رقيق الحواشي» فتارةً ينْسِبُهَا العالم بالشّعر إلى الكلام على نحو صريح كما في المثاليْن (06) و(07) وطوْرًا ينسبها إلى الشّعر أو الكلام على نحوِ ضمنيّ غير مباشر كما في المثال (10). والحواشي مفردُها حاشية وهي جَانِبُ الثّوب: « وحاشيتَا الثّوب جانِبَاه اللّذان لا هُدْبَ فيهما»[4] و«حاشيتَا الثّوب جَنَبَتَاهُ الطّويلتان في طرفيْهما الهُدْبُ»[5] والهُدْبُ هو «طرفُ الثّوب ممّا يلي

(1) توفيق الزّيدي: جدليّة المصطلح والنّظريّة النقديّة ص 112.
(2) راجع مثلا: * ابن المعتز: طبقات الشعراء ص 262: «فإنّه (= العتابيّ) كان فحْل الشّعر جيّد الكلام»
* الأصفهاني: الأغاني ج 9 ص 142: «ولعبيدالله بن عبد الله شِعر فحْل جيّد ليس بالكثير»
* العسكري: الصناعتين ص 155: «. . . لاسيّما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشّعر وأفْحله»
(3) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 91 وما بعدها
(4) ابن منظور: لسان العرب ج 03 ص 195
(5) نفسه

طُرَّتَهُ»[1]. سواء أكان في جانب الثّوب هُدْبٌ أم لم يكن فإنّ المراد بالحاشية هو جانبُ الثَّوْب وطَرَفُه وقد استعملوا حاشية الثّوب على المجاز فقالوا: «كان يُصلِّي في حاشية المقام أي جانبه وطرَفه تشبيها بحاشية الثّوب، ومنه حديث معاوية: لو كنتُ من أهل البادية لنزلتُ من الكلإ الحاشيةَ. وعيش رقيق الحواشي أي ناعمٌ في دَعَةٍ»[2]. إنَّ تشبيه ابن سلاّم أشعار لبيد وعبْد بني الحسحاس والقطاميّ بالثّياب في رقّة حواشيها الغايةُ منه إبراز النّعومة المتأتّية من الرقّة. فمن الشِّعْر ما هو مُرقَّقٌ ليّنٌ ومنه ماهو محكَمٌ متِين. إنّ نَعْتَ الشّعْرِ بالرقّة لا ينفصل عن نعتهم له بالهلهلة في معناها الإيجابيّ لأنّ الهلهلة الإيجابيّة هي «دليل صَنْعةٍ ودقّةٍ»[3].

2/ الصّعيد الخاص: الدِّيباج: قال أبو عبيدة عن زهيْر: «ولشعرهِ ديباجةٌ» (المثال 01) والدّيباجةُ من الدّيباج: «وهي الثّياب المتَّخَذَة من الإبريسم، فارسيّ معرّبٌ»[4]. وتوسَّعت العربُ في استعمال (الدّيباجة) فأطلقوها على الخدّ: «والدّيباجتان الخدّان»[5]. كما وصفوا حُسْنَ البِشْرةِ في الوجْه بالدّيباجة: «وديباجةُ الوجْه وديباجـهُ حُسْن بشرتِه»[6]. فيتَّضح إذن أنّ العالِم يُوجِّه وصْفه الشِّعْر بالدّيباجة إلى ماهو ظاهرٌ وهو اللّفظ في حُسْنِه ورقّتِه ودقّتِه: أنشَدَ ذو الرمّة جماعةً كان بينها الكُميْت والطرمّاح كلمتَه التي يقول فيها (الطّويل):

إذا اللّيـلُ عَـنْ نَشْـزٍ تجلّـى رَمَيْنَـهُ   بـأمْثـال أبْصـارِ النِّسَـاء الفَـوَارِكِ

«فضَرَبَ الكميْت بيدِه على صدْر الطرمّاح ثم قال: هذه والله الدّيباج لانَسْجى ونَسْجُك الكرابيس، فقال الطّرمّاح: لن أقولَ ذلك وإنْ أقْرَرْتُ بجوْدتِه»[7]. والكرابيسُ واحدتُها«كِرْبَاس» وهو ثوْبُ القُطْن[8]. فطريقةُ النّسج تختلفُ بينَ الدّيباج المتّخَذَ من

(1) نفسه ج 15 ص 46
(2) نفسه ج 3 ص 195
(3) توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنظرية النقدية ص 66
(4) ابن منظور لسان العرب ج 4ص 278
(5) نفسه ص 279
(6) نفسه
(7) الأصفهاني: الأغاني ج 12 ص 35
(8) ابن منظور: لسان العرب ج 12 ص 60

الإبْريسم والكِرْباس المتّخَذَ من القُطْن فنَسْجُ الأوّل رقيق دقيق ونَسْجُ الثاني غليظ. لذلك كان محطّ استهجان مِن الكُمَيْت. إنّ ذلك الاختلاف القائم بين نمطيْ النّسج هو نفسه القائم بين شعرٍ يُحْكِمُ صاحبُه ألفاظه فيبلغ الدّقة المتناهية في اختيار تلك الألفاظ والتأليف بينها وبين شعرٍ لا يوفَّق صاحبُه في اختيار جيّد اللّفظ وفي نَسْقِ بعضه على بعض فتفتقِر تراكيبُه إلى اللُّحْمةِ والحَبْك. إنّ وصفَ الشّعر بالدّيباج هو علامة استجادة لذلك الشّعر انطلاقاً من جودة لفظه ومعناه من زاويتيْ الاختيار والتأليف. لذلك قال الأصمعي وقد أنشِدَ شعْرًا سهْلاً فيه شيءٌ من البديع: «والله هذا الدّيباج الخُسْرُوانيّ»[1] معبّراً بإقراره ذاك عن جودة الشّعر فيما يتّصل باللّفظ تحديدًا. وقد تناقل النّقاد عن العلماء بالشعر مصطلح (الدِّيباجة) الذي صار عندهم أمارةَ «حُسْنِ التأليف وبراعة اللّفظ»[2].

□ الجِلْد: استقَى العالم بالشِّعر منَ (الجِلْد) صفتيْ الأَسْر والمتانة في وصفه الإيجابيّ للشِّعر:

1/ الأسر: من أَسَرَ قَتَبَه شدَّه بالإسار وهو القِدّ الذي يُؤسَرُ به[3] والقِدُّ هو السّيْر الذي يُقدُّ منَ الجلْدِ الفطِير غير المدْبوغ تُشدُّ به الأقْتابُ والمحاملُ[4] وقد كان الأسير يُشدُّ بالقِدِّ «فسُميّ كلُّ أخيذٍ أسيرًا وإن لم يُشدَّ به»[5] ويعود شدُّ الأسير بالقِدِّ إلى الخوفِ من

---

(1) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي القاهرة دار إحياء الكتب العربية ط2 1951 ص 50 وراجع: توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنظرية النّقديّة ص 61-62.

(2) الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد القاهرة ط1 1944 ج 01 ص 381 وراجع:

* ابن طباطبا: «ونذكر الآن أمثلةً للأشعار المحكمة الرّصف المستوفاة المعاني السّلسة الألفاظ الحَسنة الدِّيباجة» (عيار الشعر ص 73)
* الآمدي: «وحُسْنُ التأليف وبراعة اللّفظ يَزيد المعنى المكشوف بهاءً وحُسْنًا ورونْقًا حتّى كانّه قد أحْدَثَ فيه غرابةً لم تكن وزيادة لم تعهد وذلك مذهب البحتري، ولذلكَ قال النّاس: لشعره ديباجة» (الموازنة ج 01 ص 381.)
* الثّعالبي (ت 429 هـ): «كان نُصَيْب عبدًا أسْوَدَ لبني كعْب بن ضمرة وكان شاعرًا مُفْلِقا ولشعْره ديباجة» (ثمار القلوب في المضاف والمنسوب تحقيق محمّد أبي الفضل إبراهيم مصر دار المعارف ط 2 1984 ص 222).
* ابن رشيق: «وأمّا النّابغة فقال من يحتجّ له: كان أحسنهم ديباجةَ شِعْرٍ...» (العمدة ج1 ص 173)

(3) ابن منظور: لسان العرب ج 01 ص 140

(4) نفسه ج 11 ص 52

(5) نفسه ج01 ص 140

إفلاتِه لذلك يستوثق منه آخِذُه بالإسار «وهو القِدُّ لئلاّ يُفْلِتَ»[1]. هكذا يتّضح معنى (الشَّدّ) ومايقتضيه من قوّةٍ في إحكام الوِثاق لذلك قالوا: «فلانٌ شديدُ أسْر الخَلْقِ إذا كان معصوب الخلْقِ غير مُسْتَرْخٍ»[2]. فالمعنى الضدّيّ للأسْرِ هو الاسترخاء والتداعي[3]. ويورد صاحبُ اللّسان في نُقُولِه: «كان داود عليه السّلام إذا ذَكر عقاب الله تخلّعتْ أوصالُه لا يشدّها إلاّ الأسْر أيْ الشَّدُّ والعَصْب»[4]. فالاسترخاء والتخلّع من المعاني الأضداد للأسْر. وقد وصف يونس بن حبيب شعر عبد الله بن قيس الرقيّات بشدّة الأسْر (المثال 02) ووصف أبو عبيدة شعر مزاحم بن الحارث العقيلي بشدّة أسْر الشِّعْر (المثال 03) ووصف ابن سلاّم الشمّاخ بن ضِرار بأنّه أشدُّ أسْرَ كلامٍ من لَبيد (المثال 05). فأرادَوا بشدّة الأسْر قوّة الرّبط بين الألفاظ وتماسُك البناء. فيكونُ السِّلْك الذي يَنْظِم عليه الشاعر ألفاظَهُ من القوّة بحيث يشدّ تلك الألفاظ شدًّا فلا تنفرط، ونعني بالسّلك خطّة الشاعر في التركيب وهو ما سيُعرف لاحقًا بالنَّظْم.

2/ المتَانةُ: هي «الشدّةُ والقوّة»[5] وقد ارتبطت المتانة بالأرض: «المَتْنُ مَا ارتفع من الأرْض واستوى»[6] وارتبطت بالخيط: «التّمْتِين تضريبُ المظالّ والفساطيط بالخيوط»[7] ولكنّ دلالة المتانةِ تبدو أقوى في علاقتها بعنصر حسّي آخر غير الأرض والخيط هو عُنصُرُ (الجِلْد) فقيلَ: «مَتْنُ المزادةِ وجهُها البارزُ»[8] وقيل أيضاً: «جلْدٌ له مَتْنٌ أي صلابة وأكْل وقوّة(...) ووَتَرٌ متينٌ: شديدٌ»[9]. وقد حَدَا بنا إلى اعتبار الجِلْدِ من أبرز المحسوسات تجسيمًا للمتانة تشبيهُ ربيعة بن حُذار الأسدي لشعر عبدة بن الطبيب بالمزادة في قوله له: «وأمّا أنت يا عبدةَ فإنّ شعرك كمزادةٍ أُحْكِمَ خَرْزُها فليس تقطرُ ولا

(1) نفسه
(2) نفسه ص 141
(3) سنرى في باب الوصْف السّالب قولا لابن سلاّم في شعر أحدِهم: «وهذا شِعْر متداعٍ خبيث» (الطبقات 148/1)
(4) ابن منظور: لسان العرب ج 01 ص 141
(5) نفسه ج 13 ص 18
(6) نفسه
(7) نفسه
(8) نفسه
(9) نفسه

تُمْطِرُ»[1] والمزادةُ «لا تكون إلاّ مِن جِلْدين تُفْأَمُ بجلدٍ ثالثٍ بينهما لتتّسعَ»[2] وهي «الظّرف الذي يُحْمَلُ فيه الماء كالراّوية والقِربة والسّطيحة»[3]. إنّ الجِلْد القويّ الصُّلب الّذي لا يقطر منه الماء هو أكثر الصُّوَر الحسِّية تجسيماً للمتانة. فقد يخترق الماء ما ارتفع من الأرض وصَلُبَ ومَا مُتُنَ من الخيوط واشتدّ ولكنّه لا يخترق أبدًا الجِلْد، فما عناه ربيعة بن حُذار الأسديّ بالمزادة التي أُحْكِمَتْ خياطتُها[4] هو الشّعر الذي أَحْكَم صاحبُه التأليف بين ألفاظه حتّى صار متماسكًا قوياً شديدًا. إنّ وصْف ابن سلاّم الحطيئة بأنّه مَتِينُ الشِّعر (المثال 04) والشمّاخ بن ضرار بأنّه شديد متون الشعر (المثال 05) والأخطل بأنّه أمتنُ شعرًا من القطاميّ (المثال 10) يراد منه قوّةُ تأليف هؤلاء بين ألفاظهم وحرْصُهم على حَبيكَ البناء لأنّهم يُحْكِمونَ أشعارهم على غرار خيّاط الجِلْد الذي يحرص على خرْز المزادة خرزاً مُتْقنًا وليس ذلك بغريب عن شاعر كالحطيئة الذي اعتبره الأصمعي من عبيد الشّعر الحريصين على تحكيك ما يأتيهم من قول حتّى يظفروا به مستوياً في الجودة خالصًا من كلّ عيْب فيكون بصفة المتانة حقيقًا. ولئن تفاوت الشعراء في تحقيق هذه الصفة فإنّ المتانة بما هي ظاهرة قوليّة تظلُّ أنْصع علامة لشعر أصحاب الصّنعة ممّن يقومون على أشعارهم بالتّنقيح.

ليس الشّاعر الذي يتعمّد إتقان شعره فيحرص على أَسْرِه ومتانتِه إلاّ صورة من الإنسان الصّانع الذي يتصرّف في محيطه الطبيعيّ فيبتكر من موادّه الأوليّة أشياء هي بنات أصابعه وصدًى لمهارته كاللِّباس والجِلْد وما إليهما من الصّنائع. فلا غرابة أن يستوحي العالم بالشعر مواصفات الشّعر المتين من صناعة النّسيج أو من مادّة الجِلْد. إنّ هذا المنحى المقارن بين الشّعر وسائر الصّناعات ممّا سيتواصل حضوره في خطاب النّقاد اللاّحقين[5]. ولكنْ ما تجدر ملاحظتُه في هذا الصّدد هو تعْويل العالم بالشعر على عناصر

(1) المرزباني: الموشّح ص 96 وانظر الأغاني للأصفهاني ج 13 ص 198-199 وج 21 ص 227 و228

(2) ابن منظور: لسان العرب ج6 ص 123

(3) نفسه ص 124

(4) نفسه ج 4 ص 58: «والخَرْزُ خياطةُ الأدَم. وكلُّ كُتْبَةٍ من الأدَم: خُرْزَة، على التّشبيه بذلك، يعني كلَّ ثُقْبةٍ وخَيطَها (. . .) وقد خرز الخُفَّ وغيره يخرزه خرزا والخرّاز صانعُ ذلك وحرفته الخِرازة والمِخْرزُ مايُخْرَزُ به».

(5) انظر مثلا: ابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ): سرّ الفصاحة تحقيق علي فودة. مصر مكتبة الخانجي ط 1 1932 ص 85-86: فقد عقد الخفاجي مقارنة بين صناعة النّجارة وصناعة الكلام وبيَّن وجوه التطابق على مستوى أزواج/ فروع تتوّزع وفق خمسة أركـانٍ رئيسيّة:
ـ الموضوع: الخَشَبَ/ الكلام

المحيط الطّبيعي من ماء وصخر ومعادن وثمر... في وصف الشعر السّهل المطبوع، وتَعويله، في المقابِل، على عناصر المحيط الثقافي فيستحضر المواد التي يصنعها الإنسان كالثياب وأدوات الجِلد كالإسار والمزادة... في وصف الشّعر المُحْكَمِ المصنوع القائم على تكلّف الجودة وتهذيب القَول حتّى يخلص من كلّ العيوب.

سواء عوّل العالم بالشعر على «الطّبيعيّ» أم على «الثّقافيّ» فهو في الحاليْن قد توخّى المجاز سبيلاً إلى وصف الشّعر وصْفًا مشحونًا بالتخييل. ولقد لاحظنا ذلك على سبيل المثال في تجسيم أبي عبيدة لشعر زهير في صورة العسل الذّائب وفي صورة الصّخـر الذي يدكّ الجبال (المثال 01) في إشارة لطيفة إلى تعايش طرازيْن مختلفيْن في خطاب هذا الشّاعر: طراز السّهل الحلْو المطبوع وطراز المتين الشّديد المصنوع. وقد عبّـر أبو عبيدة عن ذلك بتعجيب منقطع النّظير يحيل على خصوبةِ المخيال العربيّ. إنّ صورةً مجازيّةً خَثِنَةً كصورة الشّهد الذّائب والصخر الذي يردي الجبال فيزيلُها تكاد تختزل رؤية العرب الجماليّة التي لن يزيدها اللاّحقون من النّقاد إلاّ تفريعًا وتوضيحًا.

2/ اتّجاه الوصْف السّالِب:

المثال	المصدر	العالِم بالشِّعر	القول أو الخبر
01	سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص50	الأصمعي	«شعرُ لبيد كأنّه طيلسانٌ طبريٌ (يعني أنّه جيّد الصّنعة وليست له حلاوة»»

=
- الصّانع: النَجّار/ الشاعر - الكاتب
- الصّورة: الكرسيّ المربّعُ / البيت في الشّعر والفصْل في النّثر.
- الآلة: الميشار - القدوم/ الطّبع والعلوم المكتسبة.
- الغرض: الجلوس على الكرسيّ/ المدح - الهجاء...

وانظر كذلك: قدامة بن جعفر: نقد الشّعْر تحقيق كمال مصطفى. القاهرة مكتبة الخانجي ط3 1979 ص 19: «كانت المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعة والشعر فيها كالصّورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصّور منها مثل الخشب للنّجارة والفضّة للصّياغة»

02	طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم الجمحي ج 01 ص 11	ابن سلاّم	«فهذا الكلام الواهن الخبيث، ولم يَرْو قطّ عربيٌّ منها بيتا واحدًا ولا راوية للشّعر مع ضَعْف أسْرِه وقلّة طُلاوته» «فكيف بما على عهْد عادٍ وثمود مع تداعيه ووَهْيه؟»
03	نفسه ص 39	ابن سلاّم	«وإنّما سمّي مهلهلاً لهلهلة شعره كهلهلة الثّوب وهو اضطرابُه واختلافُه»
04	نفســـــه ص 138، 139	ابن سلاّم	«وشِعْرُه (= عبيد بن الأبرص) مضطرِبٌ، لاأعرفُ إلاّ قوله (أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِه مَلْحُوبُ. . .) ولاأدري مابعد ذلك»
05	نفســـــه ص 148	ابن سلاّم	«كيف يَرْوي خالدٌ مثلَ هذا وهو من أهْل العِلْم، وهذا شعْرٌ متداعٍ خبيثٌ؟»
06	نفســـه ج 02 ص 541	ابن سلاّم	«وقدِم (= كُثيّر) على عبد الملك بن مروان الشّام فأنشدَهُ والأخْطل عنده فقال عبد الملك: كيف ترى أبا مالك! قال: أرى شعْرًا حجازيّاً مَقْرورًا لو ضغطه بَرْدُ الشّام لاضْمحَلَّ»
07	نفســـــه ص 551	أبو عمرو بن العلاء	«إنّما شِعره (ذي الرّمة) نَقْطُ عَروس: يضمحِلُّ عن قليل، وأبْعارُ ظِباءٍ: لها مَشَمٌّ في أوّل شَمّها ثم تعود إلى أرْواحِ البَعَر»
08	أخبـــار أبـــي تمّام للصّولي ص 244	أبـــو حـــاتـــم السّجستاني	«ماأشبّهُ شعْرَ هذا الرّجل (= أبي تمّام) إلاّ بثياب مُصقَلاتٍ خُلْقَانٍ لها روعة وليس لها مُفَتَّش»

09	الموشّح للمرزباني ص 89	أبو عمرو بن العلاء	«ما أحدٌ أحبَّ إليَّ شِعرًا من لبيد بن ربيعة، لذكْره الله عزّ وجلّ ولإسلامه ولذكره الدّين والخير ولكنّ شعرَه رَحَى بَزْر»
10	نفسه ص 232	أبو عبيدة	«قال أبو عبيدة: كان ذو الرّمة إذا أخذ في النّسيب ونعَتَ فهو مثل جرير وليس وراء ذلك شيء، فقيل له: ماتُشبّه شعْرَه إلاّ بوجوه ليست لها أقفاء وصدور ليست لها أعجاز فقال: كذا هو»

مثلما وقفنا في وصف العلماء الموجب للشّعر عند مستويين: مباشر ينحسر فيه التَخييل وغير مباشر يقوى فيه التَّخييل فإنّنا نقف عند المستويَيْن نفْسَيْهما في وصْفهم السَّالب للشِّعر:

أ/ الوصف المباشر:

تجلّى الوصف المباشر عبر مسْلكيْن: نفي الصّفة الموجِبة وإثبات الصّفة السّالبة:

1/ المسلك الأوّل: نَفْي الصّفة الموجبة: وَصف ابن سلاّم الشّعر الذي يرويه محمد بن إسحاق بن يسار[1] بضعفِ الأسْر وقلّة الطّلاوة (المثال 02):

* ضعْفُ الأسْرِ: ومُقابلُه الضدّي هو شدّة الأسْر ممّا رأيناه في باب الوَصْف الموجب فالشّعر الضعيف الأسْر هو الضّعيفُ التأليف. فما يرويه ابن يسار من شعر الأمم الغابرة هو من الشّعر المفتقر إلى البناء المتماسك فلا تقوم فيه، بين اللّفظ واللّفظ، اللّحمة الدّالة على قوّة السّبْك. فليس العيب عائدًا إلى المادّة اللّفظية بقدر ما هو عائد إلى خُطّة النَّظْم.

* قلّة الطُّلاوة: وأصلُها «مايُطْلَى به الشّيءُ»[2]. ثمّ صارت تعني على التوسّع الحُسْن والبهجة والرّونق والسّحْر[3]. وهي معانٍ موصولة بجماليّة القول الذي يسْحَر

---

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 7-8

(2) ابن منظور: لسان العرب ج 8 ص 196

(3) نفسه ص 196-197

المتقبّل ببيانِه. وعلى قَدر تضاؤل الطّلاوة، تنحَسر الجماليّة فيفقد ذلك القول سلطانه على نفس قارئه أو سامعه. إنّ قلّة الطّلاوة مُفْضية إلى انعدام التأثير، وهذا راجع إلى خلوّ القول من الجمال سواء تأتّى من جهة اللفظ أم من جهة المعنى أم من طريقة الشّاعر في نسْق اللّفظ على غيره.

إنْ كان الشّعر ضعيف التأليف مفتقرًا إلى الطّلاوة المرتبطة بمقوّم الجماليّة، خرج من دائرة الشّعر إلى دائرة النّظم الباهتِ وقد ميّز ابن سلاّم بين الشّعر بما هو لغة تسمو على لغة التّواصل العاديّ وبين النّظم بما هو عقْدٌ لمألوف الكلام بواسطة القوافي: يقول في معرض طعْنه فيما يرويه ابن يسار من أشعار الأمم السّالفة: «فكتب لهم أشعارًا كثيرة وليس بشعر إنّما هو كلامٌ مؤلَّفٌ معْقودٌ بقوافٍ»[1]. إنّ العالم بالشعر على وعي تامّ بأنّ شعريّة الكلام لاتعود إلى تأليف خارجيّ أو ميزان عروضيّ أو قافية. وإنّما إلى أسرار داخليّة ذات صلة بخُطَط التّأليف بين المعاني وما يقع إخْصابُه بواسطة تلك الخُطط من صُوَرٍ وأخيلة تشدّ المتقبّل شدًّا، فيكون لها من التّأثير ماقد يُخرج ذلك المتقبّل عن طوْره مثلما سنرى ذلك في الفصل الموالي.

2/ المسلك الثّاني: إثبات الصّفة السّالبة: لقد وُصِف الشّعر بثلاثة أنماط من الصّفات:

* الوَهْن/ الوَهْي/ التّداعي كما في المثاليْن (02) و(05).
* الخُبْث كما في المثالين (02) و (05).
* الاضطراب / الاختلاف كما في المثاليْن (03) و (04).

□ **النّمط الأوّل**: الوَهْنُ/ الوَهْيُ/ التَّداعي:

إنّ بين هذه الصّفات المقترنة جامعًا معنويًّا هو (الضَّعفُ): فالوَهْنُ هو «الضّعفُ في العمل والأمْرِ وكذلك في العَظْم ونحوه»[2] ويُقال: «رجل ضعيف لا بطْشَ عنده»[3]. أمّا الوَهْيُ فَمِنْ وَهِيَ يَهي فهو وَاهٍ: ضَعُفَ[4] وأوْهاهُ بمعنى «أضْعَفَهُ وكلُّ ما اسْترخى رِباطُه

---

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 1 ص 08
(2) ابن منظور: لسان العرب ج 15 ص 417
(3) نفسه ص 418
(4) نفسه ص 419

فقد وهَى»[1] ووَهَى الثّوبُ بمعنى «بَلِيَ وتَخرّق»[2] ووهَى الحائطُ إذا استرخى وضعفَ وهمَّ بالسّقوط[3]. كما تبيّنا بعد تفحّص المادّة المعجميّة (دعا) أنّ التّداعِي أصلُه من الدّعوة: «وفِي الحديث: كمثَل الجَسَد إذا اشتكى بعضُه تداعَى سائرُه بالسّهر والحُمَّى كأنّه بعضه دعا بعضًا من قولهم تداعت الحِيطان أي تساقطت أو كادت»[4]. ويُقال تداعتِ الإبلُ فهي متداعيةٌ «إذا تحطّمتْ هُزالاً»[5]. وتداعَى الثّوبُ إذا أَخْلقَ[6]. وتتضافر معاني الوَهْن والوَهْي والتّداعي للدلالة على انعدام صفة طالما مدحها العلماء في الشِّعر وهي (شِدَّة الأَسْر). إنّ المراد من تلك الصّفات السّلبية هو الخلَل اللاّحق بالبنية الشّعريّة فقد ارتبط الوهن والوهي والتّداعي - في إطار الدّلالة المعجميّة - بجملةٍ من العناصر الحسّية أبرزها (العَظْم) و(الحائط) وكلاهما يحيل على صلابة الرّكيزة التي يقوم عليها الجِسْم حيًّا كان أم جامدًا. فإذا ما أصيبت تلك الركيزة، يكون ذلك إيذانا بسقوط الجسم وانحلاله. إنّ الشّاعر الذي يُقيم ألفاظه على ركيزة قويّة وذلك بالتّأليف بينها تأليفًا يجعلها متينةً متماسكة، يكون شعره بمنأى عن الضّعف والتّخلّع. أليست صورة الشّاعر لديهم من وحْي صورة البَنَّاء؟ ألم يقل أبو عبيدة عن أبي نواس «هو بمنزلة بانٍ كملتْ آلتُه ونقُص بناؤه وكان ينبغي أن يكون بناؤه أجود»[7]؟، فلئن كان البنّاء ينشيء حيطانه من صَلْد الحجارة فإنّ الشّاعر ينشيء شعره من صحيح العبارة. وعلى قدر احترام كليْهما لمواصفات السّلامة يكون عمله في مأمن من التداعي والسّقوط.

□ **النّمط الثّاني**: الخُبْث.

لقد مرّ بنا في إطار وصْف العلماء الموجب للشّعر تعويلُهم على عنصر الماء من خلال مُتصوَّرَيْ الصّفاء والعذوبة. وتبيّنا في اللّسان أن الماء العذْب هو الماء الطيّب[8]. كما وجدْنا خلال توقّفنا عند صفة (الخُبْث) أنّ الخَبيث هو ضدّ الطَّيِّب[9] وأنّ الطيّب

(1) نفسه
(2) نفسه
(3) نفسه ص 420
(4) نفسه ج 04 ص 363
(5) نفسه
(6) نفسه
(7) المرزباني: الموشّح ص 329
(8) ابن منظور: لسان العرب ج 09 ص 100
(9) نفسه ج 04 ص 09

خلافهُ الخبيث[1]. ومثلما أنّ الشّراب الطيّب هوالصّافي العَذْب الطّاهر[2] فالطّيِّب هو النّظِيفُ أيضاً: «جُعِلت لي الأرض طيّبةً طَهُورًا أي نظيفةً غيرَ خَبيثة»[3]. والخَبَثُ هو النَّجَسُ: «وفي الحديث: إذا بلغ الماءُ قُلَّتَيْن لم يحْملْ خَبَثًا»[4]. إنّ الشّعر الذي نعته ابن سلاّم بالخُبْث في المثاليْن (02) و(05) يَنْعدم فيه الصّفاء والعذوبة وهما خصيصتان حسّيّتان للماء الطّاهر. فالصّفاء يحيل على نقاء الشِّعر من الأخطاء في اللّفظ والمعنى، والعذوبة تُحيل على اللّذّة التي يتركها الشِّعر الجميل المؤثّر في مُتقبّلِه: فمثلُ الشِّعر الضّعيف الذي يحمل الخطأ كمثل الماء الذي يحمل الخَبَثَ ممّا يكدّر صفاء القول ويُذهِبُ لذّته حتّى يصبح أبعد ما يكون عن الشّعر. لذلك يشعر المتقبّل من العلماء بالاكتئاب والخيبة لأنّه كان ينتظر شعرا تتقاطع فيه الصحّة والجماليّة وإذا به أمام شعر منحول ضعيف اللّفظ والمعنى مفتقر إلى الجودة. وغيرُ خافٍ عن النّظر خلفيّة العالِم بالشِّعر الدّينيّة الأخلاقيّة في تقويم الشِّعر فهو يُجلّ من القول المتعالي المقدّس الطّاهر، ويحطّ في المقابل من الأرضيّ المدنّس بالمادّة وأوضارها لذلك كان الشّعر الصّحيح الجيّد هو الطّاهر لديه أمّا الشعر الضّعيف الموضوع فهو نجِسٌ خبيثٌ وهي طريقة في التقويم تتوفّر على غير قليل من الذّاتيّة والهوى.

☐ **النّمط الثّالث**: الاضْطراب/ الاخْتلاف:

أطلق ابن سلاّم الاضطراب والاختلاف على شعر المهلهل (المثال 03) كما وصف شعر عبيد بن الأبرص بالمضطرب الذّاهب (المثال 04). إنّ كُلاًّ من الاضطراب والاختلاف مستمَدٌّ من صورة الثّوب المهلهل بالمعنى السّلبي للهلهلة[5] باعتبارها من مظاهر الرّداءة «والهَلْهَلَةُ سُخْف النَّسْج (...) وثوبٌ هَلْهَلٌ رَدِيءُ النَّسْج (...) والمُهَلْهَلَةُ من الدُّروع أَرْدَؤُها نَسْجًا»[6]. لذلك سُمِّي المُهلهلُ مهلْهِلاً «لرَدَاءَةِ

(1) نفسه ج 08 ص 233

(2) نفسه ص 235

(3) نفسه ص 236

(4) ابن منظور لسان العرب ج 04 ص 11

(5) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنّظريّة النّقديّة ص 67: «إن بُني مصطلح «هلهلة» ازدواجيًا فإنّ كلّ السّياقات التي ورد فيها تربطه بالشاعر مهلهل بن ربيعة لذا لا عجب أن جاء تفسير لقب «المهلهل» ازدواجيّ الاستعمال منه مادلّ على الرّداءة ومنه مادلّ على الجودة»

(6) ابن منظور لسان العرب ج 15 ص 123 وللهلهلة في المقابل معناها الإيجابي: «المهلهلة من الدّروع قال بعضهم: وهي الحسنةُ النّسْج ليست بصفيقة»

شِعْره»[1]. وقد تجلت الرّداءة من خلال صفتيْ الاضطراب والاختلاف. والاضطرابُ أصْلُه من اضطراب الموْج: «والموجُ يضطربُ أي يضْربُ بَعْضه بعضًا»[2]. ويقال على المجاز «اضطرب الحْبل بين القوم إذا اختلفت كلمتُهم واضطربَ أمْرُه اختلَّ»[3]. وإذا كان اختلاف الكلمة يعني التفرّق فإنّ أصل الاختلاف من تفاوت المصطفِّين للصّلاة: «ومنه الحديث: سَوُّوا صُفُوفَكم ولاَ تختلِفُوا فتختلفَ قلوبكم»[4]. لذلك فإنّ «كلّ مالم يتساوَ فقد تخالف واختلف»[5]. إنَّ الاختلاف إذن سببٌ في حصول الاضطراب والاختلال. وقد طرح ابن سلاّم قضيّة الاختلاف في شعر الشاعر الواحد ضمن سياقين: فنّيّ متّصل بالاختلاف بما هو ظاهرة نصيّة. وتاريخيّ تصحيحيّ مرتبط بما يطرحه الاختلاف من شكٍّ في نسبة الشِّعر إلى صاحبه:

* السّياق الفنّي: يقوم الاختلاف دليلا على قلّة التكلّف مثلما كان الأصمعي يرى ذلك في شعر النّابغة الجعدي. ومن ثمّ يمكن أن يتعايش في شعر الشاعر الواحد أكثر من نمط في القول شريطة الحفاظ على التّوازن بين الأنماط لأنّ الاختلاف إذا استحال اضطراباً انعدم التّوازن كما هو الحال في شعر المهلهل الذي طغى على شعره النّسج الضّعيف على حساب «شدَّةِ الأسْر»: «ورجلٌ مضطربُ الخلْق طويل غير شديد الأسْر»[6]. فالشّعر المضطرِب يعني ضرورةً المفتقر إلى «شدّة الأسْر» وهي صفة يثمّنها العلماء عاليًا لأنّها تعني القوة الرّاجعة إلى متانة تأليف الشاعر بين ألفاظه وسيطرته على معانيه.

* السّياق التّاريخي التّصحيحي: ينصرف ابن سلاّم إلى تصحيح الأشعار التي يتناقلها الرّواة اعتمادًا على قراءتيْن: خارجيّة وداخليّة. فالقراءة الخارجيّة تنصبّ على النّظر في قضايا من قبيل الأوّليّة وذهاب الشّعر بمعنى ضياعه والرّواية والتّصحيف... أمّا القراءة الدّاخليّة فيسلّط من خلالها ابن سلاّم اهتمامه على الشّعر. لذلك لفتت عنايتَه ظاهرة الاضطراب في شعر الشاعر الواحد. إنّ الاضطراب هو تفاوت عميق يتجاوز

---

(1) نفسه ص 124
(2) نفسه ج 08 ص 35
(3) نفسه
(4) نفسه ج04 ص182
(5) نفسه ص 188
(6) نفسه ج 08 ص35

الاختلاف بمعناه الفنّي ليشكّل سببًا يدفع العالم إلى التحرّي لتخليص صحيح الشّعر من زائفه في إطار التصدّي لمن أفسدوا الشِّعْر بالتّطويل والزّيادة. وقد كان الأصمعي على وعي تامّ بظاهرة الوضع التي كانت سبباً مباشرًا في اضطراب شعر الشاعر الواحد. يقول أبو حاتم السّجستاني عن الأصمعي: «وقال لي مرّة ما أَرْوي للأغلب إلاّ اثنتيْن ونصْفًا. قلتُ كيف قُلْتَ نِصْفًا؟ قال: أعرف له ثِنْتَيْن وكنت أروي نصفاً مِنَ التي على القاف فطوّلوها ثمّ قال: كان ولدُه يزيدون في شعره حتّى أفسدوه»[1]. إنَّ اضطراب الشِّعر مظهر من مظاهر فساده العائد إلى أسباب خارجيّة منها التزيّد والتّطويل. ولئن كان الشّعر القويّ المتين يسْهل فَرْزُهُ عن الضّعيف المزيد فإنّ الشِّعر اللّين الصّحيح ممّا يشقّ على العالم تمييزُه عن اللّيِّن الموضوع. يقول ابن سلاّم عن قصيدة أبي طالب بن عبد المطّلب ـ من شعراء مكّة ـ: «وسألني الأصمعي عنها فقلتُ صحيحة جيّدة. قال: أتدْري أينَ مُنْتهَاها؟ قلت: لاَ. وأشعار قريش أشعارٌ فيها لِينٌ فَتُشْكِلُ بعضَ الإشْكال»[2]. هكذا تُفضي ظاهرة اضطراب الشِّعر بالعالِم إلى إثارة ما هو فنّي داخليّ ممّا له علاقة بالجودة ودرجاتها وما هو تاريخيّ تصحيحي مرتبط بالتّحقِيق في نسبة الشّعر إلى صاحبه الفعليّ انطلاقاً من النّقد المقارن لأنماط الكتابة المتعايشة في شعره.

رأيْنَا في نطاق الوصْف المباشر جريان الوصْف عبر مسلكيْن: مسلك قامَ على نَفْي الصّفة الموجبَة من خلال التّعبير عن شدّة الأسْرِ بضَعْفِه وعن كثرة الطُّلاوة بقلّتها، ومسلك قام على إثبات الصّفة السّالبة كالوهْن والوَهْي والتّداعي والخُبث والاضطراب والاخْتلاف ممّا أطلقه العلماء على الشِّعر الضّعيف التّأليف، المُثقَل بعِبْء الأخطاء سواء من جهة اللّفظ أم المعنى، القريب من الكلام العادي المعقود بقوافٍ، الخالي من كلّ جماليّة، الفاقد لكلّ تأثير في متقبِّله فضْلاً عن شدّة الاختلاف الذي يصل حدَّ الاضطراب.

ب/ الوصْف غير المباشر:

وَصف العلماء الشّعر وصْفًا سالبًا لايقلّ تخييلاً عن وصْفهم له وصفًا مُوجبًا وقد احتضن ذلك الوصفَ السّالبَ أساسان بارزان هما الأساس الطّبيعي: وتشكَّل من خلال عناصر كالمناخ (المثال 06) والحيوان (المثال 07) والحُبُوب (المثال 09) والإنسان في

(1) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص53-54
(2) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 244-245

تكوينه الجسمانيّ (المثال 10)، والأساس الثّقافي: وتشكّل من خلال عنصر الثّياب (المثال 01 والمثال 08).

□ **الأساس الطّبيعي:**

□ عنصر المناخ: يتّضح من خلال الخبر الذي ساقه ابن سلاّم (المثال 06) توظيف المناخ في تقويم الشّعر لذلك تعالق في الصّورة مكوّنان طبيعيّ محسوس وفنّي مجرّد. فالمكوِّن الطبيعيّ يتضمّن مقارنةً بين البرْد في الشّام والقَرّ في الحجاز. فالرّيح الباردة التي تهبّ منَ الشّمال تحمل معها البرد الشّديد: «أمّا ريح الشمال فباردة وخاصّة في الشّرق إذ تتحوّل إلى صقيع في كثير من الأحيان»[1]. فالحجازُ إذنْ يأتيه الصّقيعُ من الشام. أمّا المكوِّن الثاني للصّورة فهو فنّي مجرّد قائم على ربْط الشّعر بالقوّة المستمدّة من شدّة برْد الشام وبالضّعف المتأتّي من لطفِ مناخ الحِجاز. إنّ الصّورة التي شكّلت إجابة الأخطل لا تخلو من النّفَس الفَخري: فخْر غير الحجازيّين على أهل الحجاز: أولئك أصحاب أشعار قويّة شديدة، في فنون من القول مختلفة، وهؤلاء أصحاب أشعار ضعيفة ليّنة تكاد تركد عند غرض الغزل. والعالم بالشعر مُقِرٌّ بخصوصيّة البيئة الحجازيّة فيما يتّصل بإبداع الشّعر: «قال المفضّل: هؤلاء فحول الشعراء أهل نجْد الذين ذمّوا ومدحوا وذهبوا في الشّعر كلّ مذْهب، فأمّا أهل الحجاز فإنّهم الغالب عليهم الغزل»[2]. لذلك انعقدت المماثلة بين الشّعر القويّ اللّفظ المتنوّع المعاني والشّخص القويّ الذي لا يفلّ فيه البرد الشّديد متانةَ جِسْم وصلابةَ بُنْية، وبين الشّعر الضعيف اللّفظ الفقيرة معانيه والشّخص الخاوي المهزول الذي يضغط البرْدُ الشّديدُ عظامَه فتضْمحلُّ.

□ عنصر الحيوان: لقد وصفَ أبو عمرو بن العلاء شعر ذي الرمّة بِنَقْطِ العروس وأبعارِ الظّباء (المثال 07)، وبالرّغم من قيام الصّورة على مكوِّنيْن حِسِّييْن: مكوِّن متّصل بالإنسان (العَروس) وآخر بالحيوان (الظّباء) فإنّ المكوِّن الحيواني يشكّل نواة الصّورة لأنّه مشتقّ من الطّبيعة/الأصْل في حين اشتُقّ نَقْط العروس ممّا هو حادِث ثقافيّ مصنوع. لذلك اعتبرنا ما تتّخذه العروس من نقط للزينة صورة فرعيّة منضوية تحت الصّورة الرّئيسيّة التي تتشكّل من خلال (أبعار الظّباء). وتعكس هذه الصّورة المجازيّة حُكْمًا نقديّاً ليس من

(1) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي. ص 20
(2) القرشي: جمهرة أشعار العرب ص 81 وراجع: توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنّظريّة النّقديّة ص 86

اليسير تطويق معناه لبلوغ مغزاه بالرّغم ممّا سيق من توضيحات له من قبل عالِم كالأصمعي وآخر كالمبرّد (ت 285 هـ): فقد قال الأصمعي مُفَسِّرًا: «إنّ شعْر ذي الرمّة حُلْوٌ أوّلَ ما نسمعه فإذا كثُر إنشادُه ضَعُفَ، ولم يكن له حُسْنٌ لأنّ أبعارَ الظّباء أوّلَ ما تُشمُّ يُوجد لها رائحة ما أكلت الظّباءُ من الشّيح والقيصوم والجثجاث والنّبت الطيّب الرّيح، فإذا أدَمْتَ شمّه ذهبتْ تلك الرّائحة، ونُقطُ العَروس إذا غسَلْتَها ذهبتْ»[1]. أمّا المبرّد فقال: «معنى قوله «نُقَطُ عروس» أنّها تبقى أوّل يوم ثُمّ تذْهب، «وبعر الظّباء» إذا شممْتَه من ساعته وجدْتَ منه كرائحةِ المِسك، فإذا غبَّ ذهب ذلك»[2]، لئن كان تفسيرُ المبرّد مُجْملاً لا يكاد يُضيفُ شيئًا إلى ما قاله أبو عمرو بن العلاء فإنّ تفسير الأصمعي تركّزَ أساسًا على تحليل المكوّن الطّبيعيّ للصّورة وهو (أبعار الظّباء) في اتّجاه شرح وجوه التّماثل بين شعر ذي الرّمة ونواة الصّورة الحسّية وذلك من خلال رصْد وجه الشّبه وتعليله: فوجه الشّبه هو التّحوُّلُ. فكما يتحوّل شعر ذي الرمة بحكم كثرة إنشاده من الحلاوة إلى الضّعف تتحوّل أبعار الظّباء، بحُكم كثرة شمّها من الرّائحة الطّيّبة إلى انعدامها. وقد علّل الأصمعي طيب الرّائحة بما تأكله الظّباء من نبْتٍ طيّبٍ. فكأنّ الجودة في شعر ذي الرّمة عارضة سرعان ما تزول. أو قُلْ كأنّها جودة خادعة حَوْول! فكيف ينطبق زوال الرّائحة الطّيبة من أبعار الظّباء على زوال الجودة في شعر ذي الرمّة؟ إنّ شاعرًا كذي الرمّة قَرَنَه العلماء إلى امرِىء القيس في حُسن التشبيه[3] فهل يزول حُسْنُ تشابيهه إن أدمنْت قراءتها؟ أتراكَ تستملح وصْفه لحلاوة الحديث في قوله (الطّويل):

فنِلْنَا صُـدُورًا مِـن حـديـثٍ كـأنّـه جَنَى النّحْلِ ممزوجًا بماءِ الوقَائع[4]

لتستقبح ذلك الوصف بعد إدمان القراءة؟!.

ليس وصف شعر ذي الرمّة بأبعار الظّباء الزّائلة الرائحة أو بنُقطِ العروس الذّاهبة بالغُسْل إلاّ حُكْماً تعميمياً لا يخلو من إسراف، ولكنّه إسراف قد يتبدّد إذا ما تبيّنا أن العالِم بالشعر ينطلق في إصدار مثل هذا الحُكم من مأخذٍ بعينه، ومن ثمّ يرتبط ذلك الحُكم بمقامٍ دون سواه، وليس ذلك بغريب في ضوء ما لاحظناه، فيما مرّ، من أحكام

---

(1) المرزباني: الموشح ص 226

(2) نفسه ص 227

(3) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 02 ص 549

(4) نفسه ص 550

متضاربة يصدرها العلماء في شأن الشعراء أو الشّاعر الواحد، وهو تضارب عزوْناه إلى اختلاف مقامات المشافهة ومن ثمّ اختلاف العيّنات الشعريّة التي ينطلقون منها في الحكم على الشاعر سلبًا أم إيجاباً. وإلاّ لما قرنوا ذا الرّمة إلى امرىء القيس في جودة التشبيه ووصفوا شعره بأنّه أبعار ظباء ونقط عروس في آنٍ معًا. إنّ مايبدو إسرافًا في الحكم وتعميمًا مفعما بالذّاتيّة والهوى سرعان ما يتبدّد إذا ما استحضرنا طبيعة الثقافة الشّفاهيّة التي احتضنت الأحكام النقديّة للعلماء فلكلّ حُكْمٍ نقديٍّ مقامُه ولكلّ رأيٍ ملابساتُه.

□ عنصر الحبوب: وصف أبو عمرو بن العلاء شعر لبيد بأنّه «رَحَى بَزْر» (المثال 09) وقد رأيْنَا، قبل النّظر في وجه الشّبه، ضرورة التوقّف عند عنصريْن حسّيّيْن يشكّلان المكوّن الحسّي للصّورة وهما: الآلة (الرَّحى) والمادّة (البزْر).

* الآلة: الرَّحى: وهي «الحجرُ العظيم»[1] وأصْل الرّحى التي يُطْحنُ بها[2] وتقترنُ الرّحى بحركة الدّوران لذلك قيل: «رحَتِ الحيّةُ تَرْحُو إذا استدارت»[3] ويقال «رحَوْتُ الرّحا ورَحَيْتُها إذا أدرتُها»[4].

* المادّة: البَزْر: وهو «بَزْرُ البقْل وغيره (...) والبَزْرُ كلُّ حَبٍّ يُبزَرُ للنّبات وبَزَرَهُ بَزْرًا بذره ويقال بزْرتُه وبذرتُه والبزور الحبوب الصّغار مثل بزور البقول وما أشبهها. وقيل: البَزْرُ الحَبُّ عامّةً»[5].

يتجلّى الشّبه إذن بين لبيد وطاحن الحبوب. فكلاهما يصنع مادّته صُنْعًا بآلتِه: هذا بالرّحى وذاك باللّغة. ولكنّ طَحْنَ البزْر وهو صغار الحبوب هو غير طَحْن البُرّ من حيث القيمة والجودة. فقد كانت العرب تكنز البُرَّ لنفاسته: «والبُرُّ الحِنْطةُ، قال المتنخل الهذلي (البسيط):

لا درَّ درّيَ إن أطعَمْتُ نازلَكُم   قِرْفَ الحَتِيِّ وعندي البُرُّ مكنوزُ (...)

قال ابن دريد: البُرُّ أفْصحُ من قولهم القَمْحُ والحِنَطة»[6]. إنَّ الطّاحنَ إذا أعوزتْه

---

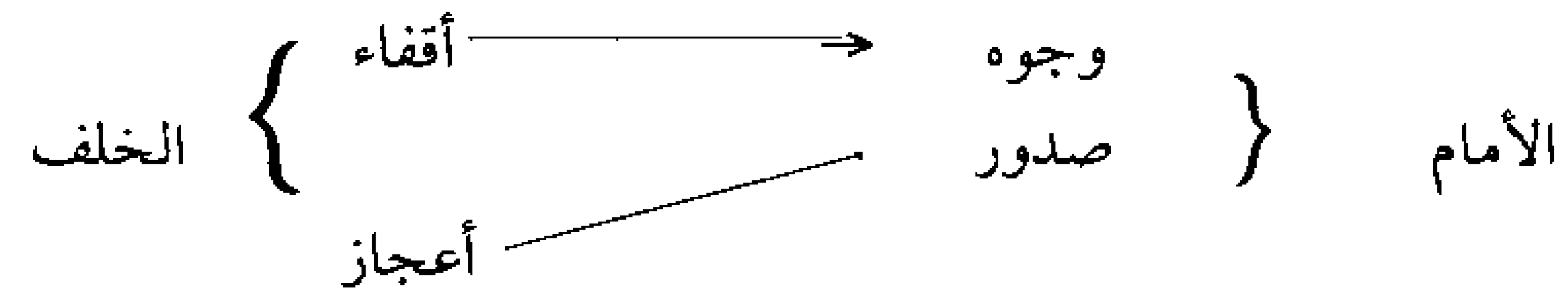
(1) ابن منظور: لسان العرب ج 05 ص 175
(2) نفسه ص176
(3) نفسه
(4) نفسه
(5) نفسه ج 01 ص 397
(6) نفسه ص 373

المادّة الأوليّة الجيّدة قدّم طحينًا ضعيفاً لاينفع ولايُغْني. فشتّان بين الحبوب الصّغار والبُرّ الغليظ ممّا يُكْنز للأيّام واللّيالي!! كذلك الشاعر إذا أعوزه الطّبع أنتج شعْرًا وإنْ بدَا مصنوعًا بإتقان فهو مفتقِرٌ إلى «الحلاوة» لذلكَ اعتُبر شعر لبيد من قِبل الأصمعي «جيّد الصّنعة وليست له حلاوة»[1]. إنّ جودة الآلة / اللّغة والقدرة على نظْم المعاني لا تكفيان لبلوغ الجودة إذ لا بدّ، فضلاً عن كلّ ذلك من توفّر الشعر على شيء يشدّ المتقبّل هو ما وصفوه بالحلاوة أو الطّلاوة. فأبو عمرو بن العلاء استنقص شعر لبيد إذ وصفه برحَى بزْر نافياً عنه الجودة العائدة أساسًا إلى جماليّة البناء ودفْق الخيال ممّا ينضوي تحت مواصفات الشّعر المطبوع الخالي من التكلّف. وفي السّياق نفسه نعت الأصمعي لبيدًا بأنّه رجل صالحٌ: «كانَ رجُلاً صالحًا كأنّه ينفي عنه جودة الشّعر»[2] مستحضراً من خلال صفة الصّلاح ما ذكره الشاعر في شعره عن الله والإسلام والدّين والخير غيْر مُظْهِر في الآن نفسه استجادته لهذا الشّعر المفتقر إلى الطّبع.

□ عنصر الإنسان في تكوينه الجسْماني: تبنّى أبو عبيدة صورةً مجازيّة أنشِئتْ بمحضره في شعر ذي الرّمة (المثال 10). وهي صورة لم تقم على مألوف العلاقة بيْن الحسّيِّ المشاهَد والمجرّد المتّصِل بالظّاهرة الشّعريّة. وإنّما قامت على نسيج الغرابة: غرابة المشبّه به الذي صاغه المنشيء بتعجيبٍ واسع المدى: (وجوه ليْست لها أقفاء وصدور ليست لها أعجاز). فالوجْهُ هو المُحيّا[3] ويقال «وإنّه لَسَهْلُ الوَجْه إذا لم يكن ظاهِرَ الوَجْنَةِ»[4] وقيل على التوسّع وَجْهُ النّجم يريدون «ما بَدَا لكَ منه»[5]. أمّا الأقْفاء فواحدُها قَفًا وهو مُؤَخَّرُ العُنُقِ أو ما وراءَه[6]. والقَفا هو الخَلْف: «تقفّيْتُ فلانًا بعصًا فضربتُه: جئتُه من خَلْف. وفي حديث ابن عُمر: أخذ المسحاةَ فاستقْفاه فضربه بها حتّى قتَله أي أتاه من قِبَلِ قفاهِ»[7]. والصّدْرُ هو أعلى مُقدَّمِ الجِسْمِ[8] و«صَدْرُ القناة: أعلاها

(1) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 50
(2) نفسه
(3) ابن منظور: لسان العرب ج 15 ص 225
(4) نفسه
(5) نفسه
(6) نفسه ج 11 ص 262
(7) نفسه ص 263
(8) نفسه ج7 ص 299

وصَدْرُ الأمرِ: أوّله»[1]. والعَجُزُ هو الآخِرُ وهو «ما بَعْدَ الظّهرِ منه»[2]. وعَجُزُ الإنسان هو مُؤخَّرُهُ رَجلاً كان أم امرأة وأمّا العَجيزةُ «فعَجيزةُ المرأة خاصّة»[3]. إنَّ التّقابل في الصّورة يسير من البسيط إلى المركّب: فالتّقابل البسيط يتجلّى على صعيد الزّوج الواحد فالوجوه تقابِلُها الأقفاء والصّدور تقابلها الأعجاز. أمّا التّقابل المركّب فيتجلّى على صعيد الزّوجيْن: فالوجوه/الأقفاء في تقابـل مع الصّدور/الأعجاز. وسواء أكان ذلك التّقابل بسيطاً أم مركّبًا فهو تقابل موقعيّ. ومن ثَمّ يتشكّل الأمام من الوجوه والصّدور ليتشكّل الخَلْف من الأقفاء والأعجاز. ولئن كان حيّز القفا مرتبطاً بالوجه فإنّ حيّز العَجُز غير مرتبط بالصّدر لأنه ما بعْد الظّهر:



فتخيّلْ بشَرًا بوجوهٍ دون أقفاء وصدورٍ دون أعجاز! أليست هذه صورةً مشوَّهةً منطلقُها الإنسان ومنتهاها واغل في التّخييل حَدَّ التّعجيب؟! يعكس الجانب المشوَّه في هذه الصّورة وصفاً سلبيّاً لشعر ذي الرّمة، وهي سلبيّة تصل إلى القسوة على الشّاعر لأنّ العالم بالشعر متشدِّدٌ حيال من يعجز من الشعراء عن التصرّف في فنون القول. وقد كان تقصير ذي الرّمة في أغراضٍ مطعناً نفذوا منه إليه فشوّهوا صورته تشويهًا بالغًا: فالوجْه والصّدر يرمزان إلى إحسان ذي الرّمة النّسيبَ والوصْفَ لذلك اعتُبر «مثل جرير» أمّا انعدام القفا أو غياب العَجُز فرمزٌ إلى تقصير ذي الرّمة في أغراض كالمدح والهجاء. فَمهما أجاد الشاعر في بابٍ من القول فإنّ ذلك لا يشفع له لدى علماء شِداد آمنوا بالشاعر الجامع المتصرّف في فنون القريض. وقد عبّرتْ هذه الصورة المجازيّة عن عمق التّلازم بين الأغراض من خلال تلازم الوجه والقفا والصّدر والعجُز: فمثَلُ الشِّعر المقْصور على بعض الأغراض كمثل إنسانٍ مشوَّهٍ أشلَّ.

---

(1) نفسه
(2) نفسه ج 9 ص 58
(3) نفسه ص 59

□ **الأساس الثّقافي**[1]:

يتشكّل هذا الأساس من خلال عنصر الثّياب عبر صورتيْن مجازيّتيْن: صورة شبّه فيها الأصمعي شعر لبيد بطيْلسانٍ طبريّ (المثال 01) وأخرى شبه فيها أبو حاتم السّجستاني شعر أبي تمّام بثيابٍ مصقلات خُلْقانٍ (المثال 08):

□ **الصّورة الأولى**: ونواتُها ثوبُ الطّيْلسان وهو «ضَرْبٌ من الأكْسِية»[2] يُلْبسُ على الكتِف خالٍ عن التّفصيل والخياطة[3] فهو إذن خِلْوٌ من ضروب الزّينة ما دام لا يُفصّلُ على نحو بعينِه ولا يُخاط بطريقة دون أخرى. ولكنّه في المقابل جيّد النّسج راقي الصّنع إذ يلْبَسُه الخواصّ[4]. وممّا يؤكّد جودة صناعتِه نسبتُه إلى «طبرستان»[5] الجهة التي اختصّت بمعرفة أسرار تلك الصّناعة. هكذا يتّضح المكوِّن الحسِّي للصّورة فالجامع بين شعر لبيد وهذا الضّرب من الكِساء هو الخلوّ من الوَشي والزينة بالإضافة إلى جودة الصّنعة. إنّ الأصمعي يُقِرُّ بصنعة لبيد وإحكامه شعْرَه فكلامُه ليس بالمتداعي الواهن ولكنّه مفتقرٌ إلى الوشْي والزّينة: عبّر عنهما أبو حاتم «بالحلاوة» والعسكري بـ«الرّونق والرُّواء»: «وربّما كان الكلام مستقيم الألفاظ صحيح المعاني ولايكون له رونق ولا رُواء ولذلك قال الأصمعي لشعر لبيد: كأنّه طيلسان طبرانيّ أي هو مُحْكَم الأصل ولا رونق له»[6]. إنّ لبيدًا يُوفِي الجانبَ المعياريّ حقّه من خلال الحرص على استقامة اللّفظ وصحّة المعنى ولكنْ على حساب جماليّة القول التي عبّروا عنها بالوشْي والحُسْن والطّلاوة... إنّ المتقبّل يروم اكتشاف الجماليّة بعد استدعاء ذوقه ليمارس القراءة بالتلذّذ أو التلذّذ بالقراءة. لذلك عبّروا عن التلذّذ بمصطلحاتٍ من قبيل (الحلاوة) و (الرّواء). وفي ضوء ذلك ميّزوا بين الكلام الشّعري والكلام العادي: حدّث أبو عبيدة قال: «لمّا أنشد الرّاعي عبد الملك بن مروان قصيدته فبلغ قوله (الكامل):

أخليفـةَ الـرَّحمـانِ إنّـا مَعْشَـرُ   حُنَفـاء نسْجـدُ بُكْـرَةً وأصيـلاَ

(1) توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 96-97
(2) ابن منظور: لسان العرب ج 08 ص 183
(3) توفيق الزّيدي: جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة ص 68
(4) نفسه
(5) نفسه: الهامش 09
(6) العسكري: الصناعتين ص 187

عَـرَبٌ نَـرى لله فِـي أَمْـوالِنـا   حـقَّ الـزَّكـاةِ مُنـزَّلاً تَنْـزيـلاَ

فقال له عبد الملك: ليس هذا شعرًا، هذا شَرْحُ إسْلام وقراءةُ آية»[1]. فليس العيب فيما قال الرّاعي من جهة استقامة اللّفظ وصحّة المعنى ولكن العيب في انعدام التّخْييل ممّا أنهَكَ الطّاقة الجماليّة للقول حتّى نزل إلى مألوف الكلام. فأيّة «حلاوة» وأيّ «رونق» وأيّ «رُواء» في حديث الشّاعر عن الصّلاة والزّكاة؟ إنّ عبد الملك مُحِقٌ بنفيه «الشّعريّة» عمّا سمع من الرّاعي. ومن شعر لبيد الجيّد الرّصْف المفتقر إلى «الحلاوة» قوله (الطويل):

ومَـا المـالُ والأهْلُـون إلاّ ودائِـع   ولا بـدَّ يـومًـا أن تُـرَدَّ الـودائـعُ
وما النّاسُ إلاّ عاملان، فعامِلٌ   يُتَبِّـرُ مَـا يَبْنـي وآخَـرُ رافِـعُ
فمنهــم سعيــدٌ آخــذٌ بنَصيبــه   ومنهـم شَقـيٌّ بـالمَعيشـة قـانِعُ[2]

ألا ترى أنّ لبيدًا أجاد التّقسيم إجادةً منقطعة النّظير. كما كانت أوائل أبياته منبئةً بأواخرها فضلاً عن استقامة لفظه وصحّة معناه ممّا يدلّ على جودة الصّنعة، ولكنْ أيُّ خيالٍ في قوله إنّ المال والأهلينَ إلى زوالٍ وإنّ النّاس منهم مَن يعمل ومن لايَعمل وفيهم السّعيد والشقيّ؟! ليس الشِّعْرُ نظْمًا لمنثورٍ ولا صوْغًا لكلام مؤلّف معقود بقوافٍ على حدّ عبارة ابن سلاّم[3]. إنّما هو إضْفاءٌ للجمال على القول وهو جمال يقع في النّفس «كالفِرند في السّيفِ والملاحةِ في الوجْه»[4]. إنّ للزّوج لفظ/ معنى من هذه الزّاوية بُعْداً جمالياً قبل أن يكون زوجاً ذا بعد معياري موصول بثنائيّة الخطإ والصّواب. إنّ العالِم بالشِّعر بالرّغم من صفويّته ونزعته المعياريّة في التعامل مع الكلام شعراً كان أم نثراً بدا على وَعي بشعريّة الخطاب لذلك اعتبر، من خلال صورة الشِّعر/ الطَّيْلسان، أنّ جودة الصّنعة لا تُفْضي ضرورةً إلى الجماليّة التي عبّر عنها بالحلاوة وما شاكلها من الصّفات.

☐ **الصّورة الثّانية**: ونواتها (ثيابُ مُصْقَلاتٌ خُلْقَانٌ) وتنبني الصّورة على إثبات جانبٍ ونفْي آخر.

* **الجانب المُثْبَت**: يُثبِتُ الواصفُ روعة الثّياب وهي روعة مستمدّة من خصوصيّات الثياب الموصوفة بـ "مُصْقلات" و "خُلْقان" وهما صفتان تشتركان في

(1) المرزباني : الموشح ص 210
(2) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ج01 ص 198-199
(3) ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ج01 ص 08
(4) ابن رشيق : العمدة ج 01 ص 208

الملاسَةِ وهي «ضدُّ الخشونة»[1]. فالمُصْقَلات تعود إلى الأصل (صقل) و «يدلُّ على تمْلِيسِ شيء»[2] لذلكَ يُقال «صقلتُ السّيف أصْقُلُه»[3] والصُّقْلُ من الإنسان والفَرسِ هو «الجَنْبُ والجَنْبُ أشدُّ الأعضاءِ مَلاسةً فلذلكَ سُمِّيَ صُقْلاً كأنّه قَدْ صَقِلَ»[4]. أمّا الخُلْقان فواحدُها خَلَقٌ: «وشيءٌ خَلَقٌ بالٍ»[5] والأخْلقُ هو الأمْلسُ[6]. إنّ العلاقة وثيقةٌ بينَ إخلاق الشّيء وملاسَته: «ومن هذا البابِ أخْلقَ الشّيء وخَلُقَ، إذا بلِيَ. وأخْلَقْتُه أنا أبليْتُه. وذلك أنّه إذا أَخْلَقَ املاسَّ وذهبَ زِئْبِرُهُ»[7] والشيءُ «إذا خُلِّقَ مَلُسَ»[8] ويُقال للسّهم المُصْلَحِ مُخلَّق «لأنّه يصيرُ أمْلسَ»[9]. إنّ الرّوعةَ مستمدّة إذن من الثّياب وقد صقلَهُ الاستعمال حتّى أخْلقَ فصار أملَسَ بعد أن زالَ زِئْبِرُهُ وهو «ما يعلو الثّوب الجديد مثل ما يعْلُو الخَزَّ. ابن سيده: الزِّئْبِرُ والزِّئبُر، بضمِّ الباء، ما يظْهَرُ من دَرْزِ الثّوب»[10] فيُصْبحُ الثوبُ على تلك الهيئة صقيلاً جذّابًا. إنّ هذا المكوِّن الحسّي في الصّورة يُقابله المشبَّه من شعر أبي تمام. ونعني ألفاظه لا معانيه، فقد كان هذا الشّاعر يتعمّد الزّينة اللّفظية بما يأتيه من صنوف البديع فكانت عبارتُه حسبَ العالم بالشعر رائعةً روعة الثياب الملْساءِ الصّقيلة المتلألئة.

* **الجانب المنْفيّ**: ويمثّل الوجهَ السّلبيَّ للحُكْم من خلال هذه الصّورة المجازيّة في شِقِّها الثاني ممّا يتّصل بـ (المُفَتَّشَ) الذي يمثِّلُ الشيءَ المرادَ استخراجُهُ من الثّياب. ويُماثِله المعنى المرادُ استخراجُهُ من شعر أبي تمّام، فكما عدِمَ الباحثُ الشيءَ الذي يُفتِّشُ عنه في الثّياب المصقلات الخُلْقان، عدمَ أبو حاتم المعاني التي يُفتِّش عنها في شِعْرِ أبي تمام. فَرَوْعةُ ألفاظِ هذا الشاعر سرابٌ مُضلِّلٌ مُسْفِرٌ عن خواء. لأن لفظ الطّائي، حسب أبي حاتم، يوهم بأنّه معْمورٌ بالمعنى ولا معْنَى. ويرتبط هذا بموقف العالِم بالشِّعر المُنكِر

(1) ابن منظور : لسان العرب ج 13 ص 175
(2) ابن فارس : معجم مقاييس اللّغة تحقيق عبدالسلام محمد هارون بيروت دار الجيل (د ت) ج 03 ص 296
(3) نفسه
(4) نفسه
(5) ابن منظور : لسان العرب ج04 ص 195
(6) نفسه
(7) ابن فارس : معجم مقاييس اللّغة ج 02 ص 214
(8) نفسه
(9) نفسه
(10) ابن منظور : لسان العرب ج 06 ص 05

لظاهرة الغموض في شعر أبي تمام، وقد جاء في الخبر الذي ساقه الصّولي أنّ أبا حاتم كان يُنشَدُ شعر الطّائيّ فكان يُسْأَلُ «عن معانيه فلا يعرِفُها»(1). لذلك شبّهه بالثّياب المصْقلات الخُلقان مقرّا بروعة اللّفظ وانعدام المعنى. وبقطع النّظر عن موقف الصّولي المنحاز إلى الشّاعر ومدى عجز العالِم بالشعر عن فهم معانيه(2) فإنّ موقف أبي حاتم من ظاهرة الغموض لا ينفصل عن موقف غيره من العلماء وسواهم من المحافظين ممّن أنكروا هذه الظّاهرة وطريقة الشّاعر بوجهٍ عامّ(3).

نظرنَا من خلال ما تقدّم في نُبَذٍ من وصْف العلماء للشّعر وصْفًا سالبًا عبْر مستويَيْن مباشر وغير مباشر. وكانت الغاية هي تعرّف خصائص الشعر النّموذج لديهم من خلال صفاتِه السّلبيّة التي أنكروها على غير قليل من الشّعراء ووجدْنَا أنّ من تلك الصّفات ما يتّصل بالبناء اللّفظي وخُطط الشاعر في التّأليف وقضيّة الجماليّة ومدى التّأثير في المتقبّل والفرق بين الشعر والنّظم وشعريّة الخطاب ونثريّته وعلاقة ذلك بمسألة التّخييل ومداه، والاستواء في الشّعر بين الاختلاف والاضطراب من خلال تقاطع «الفنّيّ» «والتّاريخي التّصحيحيّ» ممّا له صلة بالنّص وخارج النّص. وارتباط القوّة في الشّعر بالقدرة على التّصرّف في فنون القول عبر الخوض في جميع الأغراض الشّعريّة، وإقامة الفرق بين جودة الصّنعة وجماليّة القول العائدة في جانب منها إلى موهبة الشاعر الفنّية. فأكّدنا أنّ اللفظ والمعنى زوج محكوم ببعد جماليٍّ قبل أن يكون محكوماً ببعد معياريّ لغويّ موصول بمعيار الصّواب منتهين إلى أنّ الخلق الشعري لدى العلماء لا يكتمل إلاّ بالتقاء جميع الأغراض في شعر الشاعر الواحد على نحوٍ ما تلتقي أعضاء الجسم في النّهوض به لأداء حركته والقيام بوظيفته على أحسن وجْه، بالإضافة إلى استجادتهم للفظ واستهجانهم للمعنى وما لذلك من صلةٍ بقضيّة الغموض ممّا سيُفصّل اللاّحقون من النّقاد القول فيه لا سيّما من خلال محاصرتهم لشعر أبي تمام على وجه التّحديد.

لقد بدا لنا العالِم بالشّعر معتدًّا بالجانب اللّغوي المعياريّ الذي تنزَّلت في إطاره

(1) الصُّولي: أخبار أبي تمّام ص244

(2) فمعروف أنّ الصّولي حمل على رواة الشعر واستنقص جهودهم انتصارًا لأبي تمام فقال عنهم: «الرّواة يعلمون تفسير الشّعر ولايعلمون ألفاظه وإنّما يميّز هذا منهم القليل، فقال: هذه العلّة في أمْرهم» (أخبار أبي تمّام ص 101) وقال أيضا «أتراهم يظنّون أنّ من فسّر غريب قصيدة أو أقام إعرابها أحْسن أن يختار جيّدها ويعرف الوسَط والدّونَ منها ويميّز ألفاظها؟» (نفسه ص 127)

(3) نفسه ص 244 وراجع أخبارًا أخرى في معايب أبي تمّام من ص 244 إلى ص 248

مساهمة سيبويه والذي يمثل أصلا من الأصول المتحكمة في نظرية المعنى عند العرب.

ففي الاتجاه نفسه ألحّ العالم بالشعر على ضرورة أن يكون الشاعر حُجَّة من خلال مُتصوَّر الصفاء الذي توقّفنا عنده ضمن تحليلنا لصورة الماء أو صورة العسل المصفَّى. فالشعر إذا صفا من كدر الأخطاء صفا منها اللفظ والمعنى ضرورة. إنّ أوّل شروط الشّعرية أن تجري الألفاظ على أساليب العرب. كما بدا العالم بالشعر حَفِيًّا بالجانب الفنيّ الجماليّ. فلَبِيد، بالرغم من إحكامه للصنعة الشعريّة وجريان ألفاظه على أساليب العرب وتوجيه معانيه وجهة دينية أخلاقية، فإنه لم يَفُز برضى العلماء الذين عدموا في شعره الجمالية التي عبروا عنها بالطّلاوة والرّونق والرّواء. إن العالم بالشعر ليس أسيراً لثقافته اللّغوية دائماً فهو ناقد جمالي أيضا يحتكم إلى ذوقه فيعتبر اللّذة هي أساس الحكم النّقدي ولا أبلغ من صورة الفستق المقَشَّر التي عبّر بها الأصمعي عن إعجابه بشعر عمر بن أبي ربيعة وجودة ألفاظه ومعانيه صحّة وجمالاً. كما يتضح أيضاً من خلال رأي أبي حاتم السجستاني في شعر أبي تمام إذ شبّه شعره بثياب مُصْقَلات خُلْقَان أنّ لفظ هذا الشاعر يشدّ المتلقّي. أمّا المعنى فلا يظفر به بسبب استعصائه على الفهم خفاء وغموضا. إن العالم بالشّعر إذ ينكِر هذا اللّون من الإبداع الشعري فلأنه مُخِلّ بفهم المعنى أي بالجانب البياني بسبب الإخلال بالتعادلية بين المطبوع والمصنوع. فالحفاظ على العفوية والاسترسال مع الطبع ممّا يضمن الإبانة والإيضاح. أما التوغّل في الصّنعة والمبالغة في التّزيين والتّنقيح على غرار ما يصنع أبو تمام فممّا يُفضي إلى الغموض في المعنى وهو ما يُخلّ بوظيفة البيان والتّبْيين التي تمثّل أصلا من أصول نظرية المعنى عند العرب مثلما رأينا ذلك في القسم الذي مرَّ من هذا البحث. إن المعنى عند العلماء بالشعر إمَّا واضح مُبِين أو لا يكون. فحُكْم السّجستاني على أبي تمام يتنزَّل ضمن الروح البيانية التي رسَّخها أوائل المفسرين ونماها المعتنون بقضايا الفهم ضمن اهتمامات نظرية لغوية وفقهية مثلما كان ذلك مع سيبويه والشافعي. فالمعنى الغامض يظل بالنسبة إلى القدماء مفسِّرين كانوا أم نحاة أم فقهاء أم علماءَ شِعر ظاهرة غريبة عن العقلية البيانية التي يميل أصحابها إلى المعنى المباشر Le sens immédiat والاقتصاد في التأويل ما أمكن ذلك. هكذا يتعايش في كلام العلماء بالشّعر "اللّغويّ المعياريّ" و "الفنيّ الجماليّ" و "البيانيّ". ومن ثمّ لا يخرج نموذج اللفظ والمعنى في الشعر وفي الخطاب البليغ عامّة عن نموذج اللفظ والمعنى في كل كلام مُبين ومثالُه الأوْفَى عند العرب هو القرآن.

وسواء وصفَ العالم الشِّعرَ وصفًا إيجابيًّا أم سلبيًّا فهو في الحالَيْن لم يخرج إلى تفصيل القول في اللّفظ على حدة والمعنى على حدة. إن وصْفَه للشِّعر وصْفًا مجازيًّا تمَّ عبر الوَصْل العفويّ بين طرفيْ الزّوج، ومردُّ ذلك الوصْل طبيعة الخطاب المجازيّ القائم على التّعميم بدل التّخصيص والإطلاق بدل التّقييد. فلو تأمّلتَ ما حشدْنا من أقوال للعلماء ضمن اتّجاهيْ الوَصْف الموجِب والسّالب لوجدتَ معظمها إن لم نقل كلّها، معقودا على موصوفيْن هما (الشعر) و (الكلام) وكلاهما يُرادُ به الآخر:

الواصف	الشاعـر	الموصوف
أبو عبيدة	زهير	الشّعر
يونس بن حبيب	عبدالله بن قيس الرّقيات	الشّعر
أبو عبيدة	مزاحم بن الحارث العقيلي	الشّعر
ابن سلاّم	الحطيئة	الشّعر
ابن سلاّم	الشمّاخ بن ضرار	الشّعر والكلام
ابن سلاّم	لبيد	المنطق والكلام
ابن سلاّم	حسّان	الشّعر
ابن سلاّم	البعيثُ/ القطاميّ/ الأخطل	الكلام والشّعر
ابن سلاّم	عمرو بن أحمر	الكلام
أبو عبيدة	بشار	الشّعر
الأصمعي	عمر بن أبي ربيعة	الشعر
الأصمعي	أبو العتاهية	الشّعر
الأصمعي	Φ	الشّعر
الأصمعي	النّابغة	الكلام

الأصمعي	لبيد	الشّعر
ابن سلاّم	Φ	الكلام
ابن سلاّم	المهلهل	الشّعر
ابن سلاّم	عبيد بن الأبرص	الشّعر
ابن سلام	Φ	الشّعر
ابن سلاّم (رواية عن الأخطل)	كثيّر	الشّعر
أبو عمرو بن العلاء	ذو الرّمّة	الشّعر
أبو حاتم السّجستاني	أبو تمام	الشّعر
أبو عمرو بن العلاء	لبيد	الشّعر
أبو عبيدة	ذو الرّمّة	الشّعر

يطلق العلماء إذن أحكامهم النقدية، من خلال صور تتفاوت كثافة مجازية، على شعر الشاعر أو كلامه. فهم وإن عمّموا في الظاهر فقد قيّدوا في الباطن. فصرفوا الوصف إما إلى اللفظ أو إلى المعنى أو إلى الزوج في تكامل طرفيْه. ولا بدّ، لإخراج الوصف من وضع الكمون والتعميم إلى وضع التجلّي والتّقييد، من استصفاء المجازيّ. وقد قمنا بذلك عند تحليلنا للصور على اختلاف منابتها المعجمية رادّين الوصف حينا إلى الألفاظ اختيارا وتأليفا وحينا آخر إلى المعاني صحّة وجمالية ورونقا محاولين من خلال ذلك الاستصفاء خلع الرداء المجازيّ المحسوس عن أفكار العلماء النّقدية التي شكّلت مهاداً لنظريّة الشعر عند العرب. ولكنّ العالِم بالشّعر لا يظل رهين الوصف المجازي للشّعر في إطار الوصْل العفوي بين طرفيْ الزوج لذلك سيتجاوز المحسوس إلى المجرّد[1] عبر الخوض في مسائل تطبيقية متّصلة باللفظ حيناً وبالمعنى حينا آخر ضمن وصف الشّعر على التفصيل وهو ما يمثّل الوجه الآخر لخطابه النّقدي.

---

(1) توفيق الزيدي : جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 97

II / المسلك الخاصّ: تناول العلماء بالشّعر للّفظ والمعنى في إطار وصْف الشّعر على التّفصيل:

تعايش في خطاب العلماء ضربان من الوصف: وصف على الجملة رأيناه من خلال ما تقدّم، ضمن المسلك العام، ووصف على التّفصيل سنراه فيما يأتي ضمن المسلك الخاصّ. ويمكننا وفق اعتبار منهجي التّوقّف في البدء، من خلال جهود العلماء بالشّعر، عند مستويات اللّفظ ممّا له صلة بمنطق اللّغة. ثم التّوقّف عند مستويات المعنى ممّا له صلة بمنطق التّفكير. مع اعتبار العلاقة الوثيقة بين هذه المستويات وتلك:

1 ـ مستويات اللّفظ:

نلاحظ أن العلماء عالجوا اللّفظ وفق مستويات "صوتيّة" و"صرفيّة" و"معجميّة" و"تركيبيّة" و "بلاغيّة". وقد آثرنا تتبع تلك المستويات انطلاقاً من الصّوت وهو الوحدة الدّنيا غير الدّالة باتّجاه الكلمة المتركّبة من الأصوات انتهاءً إلى الجُمْلة أو الجُمَل[1] المؤسِّسة للنّصّ الشعري. والهدف هو استشراف علاقة تلك المستويات جميعها بالزوج لفظ/ معنى.

أ) المستوى الصّوتي: لقد تناول العلماء بعض جوانب المادّة الصّوتيّة على وجه العموم، كما تناولوا تلك الجوانب ضمن العناية بالبحور الشّعريّة بما هي «جملة من القوالب الإيقاعيّة الجاهزة»[2]. لذلك يتّضح عمق الصّلة بين الوزن الشعري والإيقاع الموسيقي[3] ممّا يطرح بدوره إشكاليّة العلاقة بين الصّوت والوزْن والإيقاع. إنّ الإيقاع ينتمي في الأصل إلى علْم الموسيقى ثم وقع نقْله إلى علم العروض[4]. فكانت مادّته

---

(1) عبد القادر المهيري: من الكلمة إلى الجملة ص 35: «تركيبُ الكلمات من الأصوات وتركيبُ الجُمَلِ من الكلمات...»

(2) محمود المسعدي: الإيقاع في السّجع العربي ص 07

(3) جابر أحمد عصفور: مفهوم الشّعر: دراسة في التّراث النّقدي المركز العربي للثقافة والعلوم 1982 ص 375: «إنّ الإيقاع الموسيقي يلتقي مع الوزن الشعري في مبدإ التّناسب، من حيث هو مبدأ جوهري في كلّ أشكال الفنّ وأنواعه»

(4) محمّد الهادي الطّرابلسي: في مفهوم الإيقاع ص 12

الأصوات أمّا قوالبُه فهي الأوزان ممّا يؤكّدُ «أنّ الإيقاع ظاهرة صوتيّة أعمّ من الوزْن في الكلام المنظوم وأنّه وقْف على المادّة الصّوتيّة لا يتعدّاه»[1]. يتأسّس إذن الإيقاع والوزْن على الأصوات. وقد اهتمّ العالِم بالشِّعر بالمستوى الصَّوْتي على صعيديْن: صعيد المادّة الصّوتيّة في حدّ ذاتها ومدى توظيف الشاعر لها التّوظيف الجماليّ المطلوب. وصعيد الأوزان العروضيّة بما هي «الفروع المتولِّدة من طاقة إيقاعيّة أوْسَع»[2].

أ 1) صعيد المادّة الصوتيّة:

المثال	المصدر	االعالم بالشعر	قـــولـــــه
01	طبقات فحول الشعراء لابن سـلاّم الجمحي ج01 ص 79 ـ 80	ابن سلاّم	«فيغلطون في السّين والصّاد والميم والنّون والدّال والطّاء وأحرُفٍ يتقارب مخرجُها من اللّسان تشتبه عليهم (...) وقال زغيب بن نُسيْر العنبريّ (الطّويل): نَظَرْتُ بأعْلَى الصُّوقِ والبابُ دُونَهُ إلى نَعَمٍ تَرْعَى قَوَافِيَ مسْرَدِ الصُّوق: السُّوق»
02	البيان والتّبيين للجاحظ 01 ص 65	الأصمعي	«وقال الأصمعي: ليس للرّوم ضادٌ ولا للفُرْس ثاءٌ ولا للسّريانيّ ذال. قال: ومن ألفاظِ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كان مجموعَةً في بيتِ شِعْرٍ لم يستطع المنشدُ إنشادها إلاّ ببعض الاستكراه فمن ذلك قول الشاعر (السّريع): وقبْرُ حَرْبٍ بمكانٍ قفْرٍ وليس قُرْبَ قبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ»

(1) نفسه

(2) نفسه : ص20، ويضيف عن الأوزان : «فهي بهذا المعنى تمثّل الجزء والإيقاع يمثّل الكلّ» (نفسه)

03	الموشّح للمرزباني ص 369	الأصمعي	«أنْشدَ إسحاق الموصلي الأصمعي قوله في غضب المأمون عليه (البسيط). يا سرحَةَ الماءِ قد سُدّتْ موارِدُه أمَا إليك طريقٌ غيرُ مسدودِ لحائمٌ حَامَ حتّى لا حِيام به مُحَلَّأ عن طريق الماء مطرودِ فقال الأصمعي: أحْسَنْتَ في الشّعر، غير أنّ هذه الحاءات لو اجتمعت في آية الكرسي لعَابتْها»

نلاحظ من خلال وصف العالم بالشّعر للمادّة الصّوتيّة إنْكاره لبعض الظواهر المُخِلَّة بتوظيف الأصوات التّوظيف الجمالي المطلوب، وهي:

- المشْتبِه من الأصوات (المثال 01).
- المستكرَه من الأصوات (المثال 02).
- المستثْقَل من الأصوات (المثال 03).

□ **المشْتَبه من الأصوات**: ذكر ابن سلاّم أنّ الاشتباه بين الأصوات مردّه «تقارب المخْرج» ومثَّل على ذلك بطائفةٍ من الحروف:

الحـــرف	المـخـرج
- السّين - الصاد	ممّا بين طرف اللّسان وفويْق الثّنايا[1]
- الميم	ممّا بين الشّفَتين[2]
- النون	من حافة اللّسان من أدناها إلى منتهى طرف اللّسان ما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فُويْق الثّنايا[3]
- الدّال - الطّاء	ممّا بين طِرف اللّسان وأصول الثّنايا[4]

(1) سيبويه: الكتاب ج 04 ص 433 (2) نفسه (3) نفسه (4) نفسه

يتّضح مستويان من العلاقة بين الحروف: مستوى التّطابق في المخرج كما في (السّين والصّاد) و (الدّال والطّاء) ومستوى التّقارب كما في (الميم والنون) وهما حرفان شديدان يُقويّ التّقارب بينهما خروج كلّ منهما مصحوبًا بغنّةٍ من الأنف(1). لقد كان ابن سلاّم على وعيْ بالفارق بين ذيْنك المستوييْن. لذلك كانت عبارتُه دقيقة فاستعمل التّقارب بدل التّطابق إذ كلّ تطابق تقارب وليْس كلّ تقارب تطابقًا. ويتّضح من خلال البيت الشّعري اشتباه السّين بالصّاد في كلمة (السّوق)، ويبلغ التّطابق بين هذيْن الحرفين منتهاه على مستوى الصّـفة فكلا الحرفين مهموس وكلاهما رخوٌ(2). ولم يبق للتمييز بينهما إلاّ صفة واحدة فارقة هي الإطباق بالنّسبة إلى الصّاد والانفتاح بالنسبة إلى السّين(3). فعلى ذلك النّحو يتجلّى الفارق الأدائيّ بين الحرفيْن إذ يُطْبِق المتكلّم لسانه في الصّاد ولا يفعل ذلك في السّين.

□ **المستكرَه من الأصوات**: ينبني قول الأصمعي على التدرّج ممّا هو عامّ يتّصل بالألسنة في خصوصيّاتها الصّوتيّة باتّجاه ماهو خاص متعلّق باللّسان العربيّ انطلاقاً ممّا عُرفتْ به العربيّة باعتبارها لغة الضّاد وصولاً إلى إثارة قضيّة التّنافر الصّوتيّ في الألفاظ العربيّة ممّا يولّد الاستكراه. إنّ التّنافر راجع إلى العُسْر في تكرير نفس الحروف ضمن سلسلة الكلام، ولو توقّفنا عند البيت الشّعري الذي بات يُضْربُ مثلاً للالتواء الصّوتيّ لوجدْنا أنّ الحروف المهيمنة على كامل البيت ثلاثة: القاف والباء والرّاء. وليس الاستكراه عائدًا إلى هذه الحروف في ذواتها الصّوتيّة إذ ليس في نطقِها مشقّة أدائيّة كالتي نجدها في مقارنة الجيم للظّاء وللقاف وللطّاء وللغين(4). وإنّما يعود الاستكراه إلى العلاقة الصّوتيّة الثّقيلة النّاشئة بين الكلمات المتألّفة من تلك الحروف الثلاثة في سلك البيت الواحد مثل (قَبْر/ قَفْر/ قُرْب). إنّ الثّقل الصّوتي منشؤه تنافر الألفاظ لا تنافر الحروف(5). فتكرار الصّوت الواحد في أكثر من كلمة يتسبّب في تبذير طاقة المتكلّم إذ يقتضي منه ذلك بذْل أقصى مجهود للحفاظ على الفوارق الصّوتيّة الشفّافة بين الكلمات

---

(1) سيبويه : الكتاب ج 04 ص 435

(2) نفسه ص 434-435

(3) نفسه

(4) الجاحظ : البيان والتّبيين ج 01 ص 69

(5) نفسه : ميز الجاحظ بدقّة بين الاقتران الصّوتيّ على مستوى الألفاظ ثم على مستوى الحروف من خلال قوله : «. . . فهذا في اقتران الألفاظ فأمّا في اقتران الحروف. . . .»

التي يكاد يجمعها الجناس التّام لولا فوارق طفيفة عائدة إلى الاختلاف بين الكلمة والأخرى على مستوى ترتيب الحروف أو حركاتها.

□ **المستثقَل من الأصْوات**: شهد الأصمعي لإسحاق الموصلي، بعد أن سمع منه بيتيْن منَ الشّعر، بالإحسان في الشّعر لكنّه أقرّ في المقابل بعدم تمكنّه من توظيف الأصوات على النّحو الجماليّ المطلوب. إذ أخلّ بالجماليّة الصّوتيّة في البيت الثّاني الذي جمع فيه خمس حاءات دفعةً واحدة: (لحَائم/ حَام / حَتّى / حِيام / محَلّأ). فكأنّ صوت الحاء انفلتَ من الشاعر فتداعى حتّى طَغى على البيت على حساب غيره من الأصوات فكان الاختلال بين مكوّنات المستوى الصّوتيّ. فالشّاعر مدعوٌّ إلى سياسة الأصوات سياسة قائمة على خلْق التّوازن بين مختلف التّنويعات الصّوتيّة. إنّ القول مهما جادَ لفظه وصحّ معناه ولَطُفَ، يظلّ أحْوجَ ما يكون إلى القالب الصّوتيّ الذي يسْتميل الأذن فيكون ذلك سببًا مباشرًا في تهيّؤ الذّهن وانفتاح القلْب للمعنى. لقد أشار الأصمعي إلى العيب الصّوتيّ في بيت إسحاق الموصلي على نحو غير مباشر من خلال ذكره لآية الكرسيّ التي كانت محلّ تفضيل خاصّ من السّلف[1] تأكيدًا لأهميّة التوازن بين الأصوات في الكلام ولفشل الشاعر في إيقاع التّناسب بين الأصوات في بيْته. فبالرّغم من إحسانه في مستوياتٍ أخرى فإنّ ذلك البيت كان محلّ استثقال من أذن الأصمعي وهو استثقال سببُه عدمُ إحكام الشّاعر التصرّف في الكمّ الصّوتيّ الذي يسخّره في بناء شعره.

يتّضح من خلال ما تقدّم أن العالِم بالشعر يُنكرُ ظاهرةَ الاشتباه بين الصّوتيْن على نحوٍ قد يُفضي إلى الالتباس فلا يُميّز السّامع ماتناهى إلى أذنِه أهو (الصّوق) أم (السّوق) على سبيل المثال ممّا يُدْخِلُ تشويشاً على المعنى فيؤدّي إلى الانحراف عن قصْد الشاعر. كما يُنْكِر العالِم بالشعر ضربًا من التّاليف بين الأصوات يجعل اللّفظ عَصِيًّا على النّطق وهو ما يتسبّب في كدّ اللّسان وتبذير المجهود. وينكر أيضا على الشاعر افتقار الأصوات في كلامه إلى التّوازن إذ يطغى صوت على حساب سواه فيُثيرُ الأذن ويستفزّها فتنبو عن المسموع بدل أن تستسيغه على غرار ما نبَتْ أذن الأصمعي عن الحاءات التي أكثر منها إسحاق الموصلي في بيْتِه. إنّ إنكار العالم بالشعر للأصوات التي يشتبه بعضُها ببعض حدّ الالتباس واستكراهه واستثقاله لأخرى ممّا يعكس انتصاره للخفّة في إطار قاعدة المجهود

---

(1) الزّمخشري: الكشّاف ج 01 ص 302-303

الأدنى ضمن ما يعرف في اللّسانيات الحديثة باقتصاد اللّغة Economie de la langue [1]. بالإضافة إلى كون الخفّة ممّا يُغري المنْشِد بإنشاد الشِّعر ولا ثِقَلَ، والمتقبِّل بسماعه ولا نُبُوّ. وفي ذلك دليل جهير على نجاح الشّاعر في توظيف الأصوات اختيارًا وتأليفًا، التّوظيف الجمالي المطلوب. فلئن اهتم سيبويه بالجانب الصوتي من خلال توقّفه عند علاقة الصوت باللفظ ثم عند علاقته بالمعنى في لغة التخاطب العادي بوجه عام في إطار وصفيّ تقعيديّ على نحو ما رأينا في الفصل الثاني من القسم الأول، فإن عناية العالِم بالشّعر منصرفة إلى لغة محدَّدة هي لغة الشّعر. لذلك لم يركِّز على الوظيفة الإبلاغية للأصوات قدر تركيزه على الوظيفة الجمالية فذكر المشتبِه من الأصوات والمستكرَه منها والمستثقَل ممَّا يدلّ على أنّه بإمكان الشاعر أن يتعامل مع المادة الصوتية تعاملاً جمالياً حتى تكون محلَّ استحسان من جهتيْ الأداء والتلقِّي. لأنَّ الحرص على إيقاع التَّناسب بين الأصوات له أهميته خاصة في الشِّعر الذي يتجاوز الشاعر في إنشائه محض الإبلاغ إلى التأثير وعطْف القلوب بشدّ أذن السامع والاستيلاء عليها بالتأليف الصّوتيّ الجميل.

أ 2) صعيد الأوزان العروضيّة:

فرّق القدماءُ بين الكلام والشِّعر وكان من بين أسس ذلك التّفريق الوزْن أو ما عبّروا عنه «بالعَروض والقوافي» ممّا اعتبروهُ تقييدًا من حرّية الشّاعر يقول ابن سلاّم: «والمنطقُ على المتكلّم أوسعُ منه على الشّاعر، والشّعر يحتاج إلى البناء والعَروض والقوافي، والمتكلّم مُطْلَق يتخيّرُ الكلام»[2]. ولئن لم يعرض العالِم بالشِّعر لبنية البيت الشّعريّ والبحور والتّفعيلات ممّا ضبطه الخليل بن أحمد وبلغ فيه فصْل الخِطاب فباتتْ أوزانه العروضيّة قوالب إيقاعيّة شبه ثابتة، فإنّ ذلك العالِم قد توقّف عند تعامل الشّاعر مع «العروض والقوافي» من خلال المراوحة بين ما هو نظريّ يتّصل بالقاعدة العروضية وما هو تطبيقي يتعلّق بخروج الشاعر عن تلك القاعدة: «قال يونس: عيوبُ الشِّعْر أربعة: الزّحافُ والسّنادُ والإقواءُ والإيطاءُ والإكفاءُ وهو الإقواءُ»[3]. وليست الغاية من توقّفنا عند هذه العيوب استعراضها فذاك ممّا تنهض به كُتُبُ العَروض، ولكنّنا نروم من وراء ذلك تعرُّفَ طريقة العالِم بالشِّعر في اكتشاف عيوب الشّعر من زاوية أخرى غير معياريّة. هي

---

(1) A. Martinet : Eléments de linguistique générale p: 176

(2) ابن سلاّم الجمحي : طبقات فحول الشّعراء ج01 ص 56

(3) نفسه ص 68

الزّواية الجماليّة ذات الصّلة بنجاح الشاعر أو فشله في التّعامل مع الأصوات وفق القوالب الإيقاعيّة المَسْطورة التي هي الأوزان:

□ الزِّحاف: هو عندهم أهْوَنُ العيوب لذلك قال ابن سلاّم: «والزّحافُ أهْوَنُها»[1]. ويتمثّلُ في نقصانِ جُزْءٍ: «وهو أن ينْقُصَ الجزْءُ عن سائر الأجزاء»[2]. والنّقصان ضربان: ضربٌ مستحسَنٌ وضرْبٌ مستَقْبح، وقد طرح العالم بالشعر ظاهرة الزّحاف من خلال ضرب هذا المثال أو ذاك باعتماد روايتيْن: أولى يرد فيها زحاف مستحسَن، وثانية تتضمّن زحافاً مسْتقْبَحًا:

المثال	الرّواية الأولى	تعليق العالِم بالشعر	الرّواية الثانية	تعليق العالِم بالشعر
1	قال الهُذليّ (الطّويل): لعلّك إمّا أمُّ عمرو تبدّلتْ سِوَاكَ خليلاً شاتِمي تسْتَخيرها (ابن سلام: الطبقات 1/69)	«فهذا مُزاحَفٌ في كافِ «سِوَاكَ» وهو خفيّ» (نفسه)	لعلّك إمّا أمُّ عمرو تبدّلتْ خليلاً سِواكَ شاتِمي تسْتَخيرها (نفسه)	«فهذا أفظع» (نفسه)
2	يقول الفرزدق (الطّويل): ولو كانَ هذا غيرَ دينِ محمّدٍ لأدّيْتَه أو غَصَّ بالماءِ شاربُهْ (نفسه ص 70)	«مُزاحَفٌ خَفيٌّ» (نفسه)	ولوْ كان هذا غيرَ دين مُحمّدٍ لأدّيتَ أو لَغَصَّ بالماءِ شاربُهْ	«فهو أفظع» (نفسه)

(1) نفسه
(2) نفسه

يتعلّقُ الزِّحاف المستحْسَنَ في المثال الأوّل: الرّواية الأولى بالتّفعيلة الخامسة: (فعولن) «فذهبتْ النّون السّاكنة فبقي (فعولُ) فهذا هو المقبوض»[1] ويتجسّدُ الجزء المقبوض من خلال (سِوَاكَ) وقد وصف العالم بالشعر هذا الزّحاف بـ (الخَفيّ) إذْ لا تكاد الأذن تتنبّه إلى أنّ جزءًا نَقص عن سائر الأجزاء لذلك استحسنوه. أمّا الزِّحاف المستقبَح في المثال نفسه: الرّواية الثّانية، فيتعلّق بالتّفعيلة السّادسة التي وردت مقبوضة وقد سقط خامسُها فأصبحت (مفاعِلن) عوض (مفاعيلن). ونقصان هذا الجزء ممّا تنكرُه الأذن وتستثقله لأنّ المتحرّك لا يمكن أن يسدّ صوتيّا مسدّ السّبب الخفيف الذي سَقط. فمقابل التفعيلة السّادسة في الرّواية الأولى هو [خليلاً شَا] وفي الرّواية الثانية هو [سواكَ شَا] فكيف للمتحرّك [كَـ] أن يُعوّض السّبب الخفيف [لاً] في السّلسلة الصّوتيّة؟!. إنّ العيْبَ الصّوتي ظاهر وليس خفيّاً لذلك استفظع العالم بالشعر القبض في (مفاعيلن) لأنّه هدّ التّفعيلة من وَسَطِها. فلو كان الخامس الساكن في آخر التّفعيلة كما في (فعولن) لاستساغ حَذْفه واستحلاه لكنّ الخامس السّاكن يتوسّط (مفاعيلن) لذلك نجم عن إسقاطه تقبُّضٌ[2] في الأجزاء الصّوتيّة وانكماش أخلاّ بجماليّة الإيقاع إخلالاً جعل العالِم بالشِّعر يَسِمه بالفظاعة. ويكاد ينسحب الأمرُ نفسُه على المثال (02) فقد سلمت التّفعيلة الخامسة: (فعولن) في الرّوايتيْن من القَبْض الذي طال التّفعيلة السّادسة: (مفاعيلن). ففي الرّواية الأولى ترد مفاعيلن السادسة صحيحة بمُقابلٍ هو: [تَهُ أو غصْ] أمّا في الرّواية الثانية فترد مقبوضة بمقابلٍ هو: [تَأَوْ لَغَصْ] لذلك لا يتمحّض المتحرّك: [لَـ] ليعوّض المقطع الصّوتيّ المفقود: [أَوْ] لأنّ ذلك الفقْد ظاهر تنكره الأذن إذ لو كان خفيّا ممّا قد يَغفل عنه السّامع لما استُفْظِع.

إنّ العالِم بالشّعر لم ينظر في الزّحاف باعتباره خُروجًا عن القاعدة العروضيّة بل ذهب إلى اعتباره ـ وقد عُدَّ عيبًا ـ مكوِّناً من مكَوِّنات الجماليّة في القول الشّعري: «فإن قيلَ: كيف يُسْتحسن منه شيءٌ وقد قيل هو عيبٌ؟ قال: يكون هذا مثل القَبَلِ والحَوَل واللّثَغِ في الجارية قد يُشْتهى القليلُ منه الخفيف وهو إن كثُر عند رَجُل في جَوارٍ أو اشتدّ

(1) أبو سعيد السّيرافي: كتاب صنعة الشّعر. تحقيق جعفر ماجد بيروت دار الغرب الإسلامي ط 1 1995 ص 99

(2) الخطيب التبريزي: الوافي في العَروض والقوافي تحقيق فخرالدين قباوة دمشق دار الفكر ط4 1986 ص 37: «وسُمّي مقبوضا لأنّك إذا حذفت ذلك الحرف منه تقبّضت أجزاؤه واجتمعت»

في جاريةٍ، هَجُنَ وسَمُجَ. والوضَحُ في الخيل يُسْتَطرفُ ويُشتهَى خَفيفُه مثلُ الغرّة والتّحجيل فإذا كثُرَ وفشا كانت هُجْنةً ووهْنًا»[1]. لقد اعتمد العالم بالشعر كعادته الوصف المجازي للتعبير عن جمالية الزحاف ونهض ذلك الوصف على الإنسان من خلال الجارية وعلى الحيوان من خلال الخيل:

أ/ **الإنسان/ الجارية**: انصرف الوَصْفُ إلى عُضْوَيْن بارزين هما العينُ واللّسانُ:

* العينُ: يطالُ العَيْنَ القَبَلُ وهو إقبال إحدى الحدقتيْن على الأخرى وقيل: «عين قَبْلاَء ورَجُل أَقْبَل وامرأة قبْلاَء»[2] كما يطالُها الحَوَلُ وهو «أنْ يظْهر البياضُ في مُؤْخِرِها ويكون السّوادُ من قبل الماقِ»[3].

* اللّسان: ويطالُ اللّثَغُ اللّسان فيعجز المُتكلّم عن النطق بالرّاءِ فيجعلها غيْنًا أو لامًا أو يجعل الرّاء في طرف لسانه أو يجعل الصّاد فاءً، وقيل هو الذي يتحوّل لسانُه عن السّين إلى الثّاء[4].

إنّ المماثلة معقودة إذن بيْن الزّحاف الذي لاتكاد تلاحظه الأذن والقبَلَ والحَوَل واللّثغ من العيوب غير الظّاهرة ظهورًا بارزًا لجامع الخفّة والخفاء واللّذّة التي عبّر عنها العالم بالشعر بمصطلح (الشّهوة) في قوله: «قد يُشتهى القليلُ منه الخفيف» في إشارةٍ منه لطيفة إلى لذّة المسموع ضمن تعامل ذوقيّ مع الشّعر في جانبه الإيقاعيّ. وهو تعامل لم يتمّ الاحتكام فيه إلى ثنائية الصّواب والخطإ بقدر ماوقع الاحتكام فيه إلى الذّوق وما يستسيغه حتّى وإن كان ذلك المستساغ خطأ «وربّما كان الزّحاف في الذّوقِ أطيبَ من الأصْل»[5] لأنّ المسألة فنّية جماليّة قبل أن تكون «تَقْنيّة» معياريّة.

ب/ **الحيوان/ الخَيْل**: انعقد الوصْفُ على اللّون في مواضعَ من جسم الفرس مختلفةٍ:

---

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 70
(2) ابن منظور: لسان العرب ج 11 ص 22
(3) نفسه ج 03 ص 403
(4) نفسه ج 12 ص 235
(5) الخطيب التبريزي: الوافي في العَروض والقوافي ص 32

الموضـع	اللّـون
الجَسَدُ بوجهٍ عامّ	الوَضَحُ
الجبهة	الغُرّة
القوائم	التّحجيل

ب1/ **الوَضَحُ**: وهو البياضُ «ويُقال: بالفَرَس وَضَحٌ إذا كانتْ به شِيَةٌ»[1]. والشّيَةُ هي «كلّ لَوْنٍ يُخالف معظم لَوْن الفرس وغيره وأصله من الوَشْي»[2]. فلكي يحقّق الوضَحُ الوَشْي ينبغي أن يكون خفيفًا فلا يُضارع معظم لون الفرس لأنّ جمال البياض في اختلافه عن اللّون المهيْمنِ لا في مضارعته له في المقدار مَثَلُه كمثلِ الخالِ نكتة في الوجْه الجميل إذ لو كانت أكبر من النكتة لاستحال الحُسْن قُبْحًا[3].

ب2/ **الغُرَّةُ**: وهي بياضٌ في جَبْهَةِ الفَرَسِ «وقيل الأغرُّ من الخيل الذي غُرّتُه أكْبرُ من الدّرهم وقد وسطت جبهته ولم تُصِبْ واحدةً من العيْنين ولم تمل على واحدٍ من الخدّيْن ولم تَسلْ سُفْلاً»[4]. وبقطع النّظر عن أنواع الغرّة التي ذكرها صاحب اللّسان[5] فإنّ الأكيد أنّ بياض جبهة الفرس بياضٌ قليل دقيق الموقع من الجبهة لا يغطّي عينًا ولا يميل إلى خدٍّ ولا ينزل إلى أسفل. إنّ مقدار البياض وتوسّطه الجبهة من سرّ الجمال في وجه الفرس إذ لو اكتسح البياضُ الوجه لاستحال الحُسْنُ إلى قُبْح. كذا شأن الزّحاف لو اكتسح البيت لانخرم الإيقاع ولنَفَرتْ الأذن من السّماع.

ب3/ **التّحْجيل**: المُحجَّلُ من الخَيْل «هو الذي يرتفع البياض في قوائمه في موضع القيْد ويجاوز الأرساغ ولا يُجاوز الرّكبتيْن لأنّها مواضع الأحجال وهي الخلاخيل والقيود»[6]

---

(1) ابن منظور : لسان العرب ج 15 ص 323

(2) نفسه ص 312

(3) سيتحدّث عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) عن «نكتة الحُسْن» ضمن تطبيقاته لمقولة النّظم (أسرار البلاغة تحقيق هـ. ريتر بيروت دار المسيرة ط3 1983 ص175) و«نكتة الحُسْن» من نكتة الوجه الجميل أو هي الخال ممّا يحيل على طبيعة تفكير العرب الجمالي القائم على توظيف عناصر المحيط الطبيعي أو البشري.

(4) ابن منظور : لسان العرب ج 10 ص 43

(5) نفسه

(6) نفسه ج 03 ص 64

وقد «أُخِذ تحْجِيل الخيل من الحِجْل وهو حلْقة القيد جُعِل ذلك البياض في قوائمها بمنزلة القيود»[1]. وسواء أكان البياض في قوائِم الفرس كلّها أم في بعضها دون بعض[2] فإنّ جماليّة التّحجيل تعود إلى عدم مجاوزة البياض الرّكبتيْن. فمثلما وقع استحسان التّحجيل الذي لا يتجاوز الرّكبتيْن وقع استحسان الزّحاف الذي لا يتجاوز حدّ الخفاءِ والخفّة إلى الظّهور والثّقل[3].

يرى العالم بالشعر في قضيّة الوزن من خلال الزّحاف مسألة جماليّة قبل أن تكون مسألة عَروضيّة لذلك بحثَ في مدى مايتركه نقْصُ جزء صوتيّ في أذن السّامع من أثر إيجابيّ من خلال ما يُستساغ وسلْبيّ من خلال ما يُسْتثقَل. وقد قابل، لتجسيم تعامله الجماليّ مع ظاهرة الوزن، بين القول الشّعري من ناحية والجارية الحسناء أو الفرس الجميل من ناحيةٍ أخرى. فسيطر على خطابه سِجلاّن: سجلّ الاستحسان: [قد يُشْتَهى / يُسْتَطْرفُ/ يُشْتهَى] وسجلّ الاستقباح: [سَمُجَ/ هَجُنَ/ سَمُجَ/ هُجْنَة /وَهْنٍ]. فاتّضح أنّ الجمال والقبح رهيناً فكرة المقدار لأنّ الأصوات مقادير يسوسها الشاعر. فانتظام الأجزاء الصوتيّة وتوازنها مفضيان إلى جماليّة الإيقاع وعيَارُها الذّوق مجسَّمًا عبر حاسَّة الأذن التي تستَحسِنُ ما تستلذّه من مسموع وتستقبح ما تستثْقِلُه.

□ **السِّنادُ**: عرَّفه العالِم بالشِّعر بأنّه اختلافٌ في القوافي. يقول: «وهو أن تختلف القوافي نحو «نَقِيبُ، وعَيْب، وقَرِيبُ، وشَيْبُ»[4]. إذ لا تطابق صوتيّاً بين نقِيب/عَيْب ولا بين قرِيب/ شَيْب فالسِّنادُ من التّساندُ بين القافيتيْن أي تصبح القافية وكأنّها نظيرة للأخرى تقوم حيالها: «ومنه قول العرب خرج القوم برأسيْن متساندِيْن أي هذا على حياله وهذا على حياله وهو من قولهم: كانت قريش يوم الفجار مُتساندِين، أي لا يقودهم رجلٌ واحدٌ»[5]. فمن تساندِ القوم الذين لا يقودهم قائدٌ واحد يُفْهم التّساند بين القافيتيْن وهو

---

(1) نفسه ص 66

(2) نفسه ص 65

(3) سخّر ثعلب (ت 291 هـ)- وهو لغويّ مُتأخّر عن يونس وابن سلاّم- صفاتِ الخيل كالوَضح والغُرّة والتّحجيل في تفصيل القول في خصائص البنية الشعرية للأبيات فذكر الأبيات الغُرَّ والمحَجَّلة والموَضّحة (راجع : ثعلب: قواعد الشّعر. تحقيق رمضان عبد التوّاب القاهرة ط1 1966 ص 76-80-85.) وراجع عن مجهود ثعلب في توليد هذه المصطلحات من أوصاف الخيل:
توفيق الزيدي : جدليّة المصطلح والنظريّة النّقديّة ص 117-118

(4) ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ج01 ص 75

(5) نفسه ص 77

اختلافهما وقيام إحداهما حيال الأخرى وهو عَيْبٌ عندهم لأنّه إخلال بالوحدة الصّوتيّة لأواخر الأبيات. إنّ آخر البيت هو ما اصطلحوا عليه بالقافية وهي من قَفَا يقفو بمعنى تبع: «قفوْت الرَّحْل إذا تبعْتَه»[1]. فالقافية من الشّعر تتْبع البيْتَ: «وسُمِّيت قافية لأنّها تقفو البيْتَ»[2]. فهي أجزاء صوتيّة متتابعة «لأنّ بعضها يَتْبَع أَثَر بعض»[3]. وتأتي أهمّيتها من موقعها فهي آخِرُ ما يقرع أذن السّامع من البيْت لذلك فهي أظْهر للأذن ممّا تَقدّمها من الأجزاء الصوتيّة. ومن ثَمّ يكون من السّهل تبيُّن أيّ عيْبٍ يطرأ على القافية باعتبارها المقطع الصّوتي الأكثر حساسيّةً. وقد ساق العالِم بالشِّعر أمثلة على اختلال الإيقاع في القافية يمكن التوقّف من خلالها عند ثلاثةِ أَضْرُبٍ من السِّناد: ضرْب عائد إلى اختلاف الحركات قبل الإرداف[4] وضرْب عائد إلى الرّدف وضرب عائد إلى التّأسيس:

□ الضّرب العائد إلى اختلاف الحركات قبل الإرداف: لو تأمّلتَ نَقيب/عيْب أو قَريب/ شيْب لوجدْتَ أن الياء السّاكنة في (نقيب) و (قريب) هي الرِّدْفُ[5]. ويعود السّناد إلى الاختلاف بين الكسْر في كلٍّ من القاف والرّاء السابقيْن للرّدف في (نقيب) و (قريب) وبين الفَتْح في كلٍّ من العين والشّين في (عَيْب) و (شَيْب). كذا الشّأن بالنّسبة إلى بيْتيْ عدّي بن زيد: (الوافر):

فنَـاجَـاهـا وقـد جمعـتْ فُيُـوجًـا ... علـى أبْـوابِ حِصْـنٍ مُصْلِتِينـا
فقـدّمـتِ الأديـمَ لـراهِشيْـه ... وألْفـى قـولَهـا كـذِبًـا ومَيْنَـا

فالشاعر أردف بالياء في (مُصْلِتِينا) فكانت حركة الحرف السّابق للياء هي الكسرة ثم تغيّرت الحركة إلى فتحة في (مَيْنَا) فأصبحت الياء ساكنة سكونًا حيًّا تسبّبتْ فيه حركة الفتح في الميم التي قَبْلها فكان التحوّل من حركة طويلة: [ـي] في القافية [تِينَا] إلى أخرى مزدوجة[6] [ـيْ] في القافية [مَيْنَا]. إنّ التحوّل بين الحركتيْن ممّا أخلّ بالانسجام الإيقاعيّ بين القافيتيْن[7].

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 11 ص 264
(2) نفسه
(3) نفسه
(4) السّيرافي: كتاب صنعة الشّعر ص 298: «وقد قيل إنّ السّناد هو اختلاف الحركات قبل الإرداف»
(5) نفسه ص 284: «اعلم أن الرّدف هي ألف ساكنة إلى جنب حرف الرويّ»
(6) جان كانتينو: دروس في علم أصوات العربية ص 167
(7) باعتبار أن الاختلاف في المدى الصوتي مرتبط بتغيّر الحركة من طويلة إلى مزدوجة إلى قصيرة فقصيرة للغاية. =

□ الضّرب العائد إلى الرّدف: معلومٌ أنّ الرّدفَ ساكنٌ «قبل حَرْفِ الرّويّ معه»[1] ويكون ألفاً أو واوًا أو ياءً[2]. فإذا كان الرّدف ألفًا ساكنةً وجبَ التزامها من أوّل القصيدة إلى آخرها[3]. وقد ساق صاحب الطبقات شاهدًا للفضل بن العبّاس اللّهبي (الخفيف):

«عبْدُ شَمْسٍ أبي، فإن كنْتِ غَضْبى فَآمْلَئِي وَجْهكِ الجَميلَ خُمُوشَا

وقال: * وبِنا سُمّيت قريشُ قُرَيْشَا *

وقال: *. . . ولا تملّيتُ عيْشَا*»[4]. وشاهداً آخر للفضْل بن عبد الرّحمان بن عبّاس: «. . . ليس ذا حين الجُمُود»

ثم قال: «. . . . فوق العمود»

ثم قال: «وكيف جمودُ دمْعِكَ بعْد زيدِ»[5].

ليس الرّدف ألفًا فيما ساق العالِم بالشّعر من أمثلة وإنّما هو واوٌ استحالت ياء ساكنة فكان التحوّل من الحركة الطّويلة وهي الواو السّاكنة التي سبقها الضمُّ في: [مُوشَا] إلى الحركة المزدوجة وهي الياء السّاكنة سكونًا حيًّا وقد سبقها الفتح في [رَيْشَا / عَيْشَا]. وبالرّغم من أنّه مُجَازٌ اجتماع الواو والياء في القصيدة[6] إذ لاتغيُّر في الوزن فإنّ من يروم نُطْق القافية [مُوشَا] درجةُ انفتاح فمه أقلُّ - بحكم الضّمّ - من درجة انفتاحه عند نطقِه [رَيْشَا] و [عَيْشَا] نظرًا لتوسُّط الياءِ السَّاكِنة فتْحتَيْن. بالإضافة إلى أنّ الأذن ميّالة إلى إلْف ما تعاودَ من الأصوات والنّفور ممّا تباين منها فإذا تتابع الإرداف بالواو كما في (الجمود/ العمود) استرسَخت في الأذن الواو السّاكنة فإذا تناهى إليها قولُ الشاعر في آخر البيت: (بعْدَ زيْد) تنبّهت إلى أن صوتًا ما تغيّر في القافية بالرّغم من أنّ الوزن على حاله، ومن ثمّ يتجاوز المتقبّل إيقاع الوزن إلى إيقاع الصوت أو قل إن الوزن ليس إلا إطاراً حاضناً لتنويعات إيقاعيّة تتفاوت جماليّةً. هكذا يمكننا الحديث عن جماليّة الأداء وجماليّة التّقبّل في آنٍ معًا.

= راجع في ذلك جان كانتينو: دروس في علم أصوات العربية: ص 150-ص 167- ص 172- ص 184

(1) الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي ص 204

(2) نفسه

(3) السّيرافي: كتاب صنعة الشعر ص 284

(4) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج1 ص 75

(5) نفسه ص 77

(6) السّيرافي: كتاب صنعة الشّعر ص 284 وراجع الوافي للتبريزي ص 205

□ الضّرب العائد إلى التّأسيس: إنّ التأسيس هو «ألف ساكنة قبل حرفِ الرّويّ بحرفٍ متحرّكٍ وهذا الحرفُ لازمٌ بين التأسيس والرّوي»[1]. وقد استشْهد العالم بالشعر بأربعة أبياتٍ من أرجوزة للعجّاج ثلاثة منها غير مؤسَّسة ورابعُها مؤسَّس:

ثـمّ رَأى أهْـلَ الـدّسيـع الأعْظـم خِنْـدفَ والجَدِّ الخِضَـمِّ المُخْضَـمِ
وعِلْيـةَ النّـاس وأهْـلَ الحُكَّـم ومُستقَـرُّ المُصحَـفِ المُـرقَّـمِ
عنـد كـريـم منهـم مُكَـرَّمِ مُعَلِّـمِ آيَ الهُـدَى مُعَلَّـمِ
مبـارَكٍ لـلأنبيـاءِ خـاتَـمِ وخِنْـدِفٌ هـامـةُ هـذا العـالَـمِ[2]

لقد تعمّد العالِم بالشِّعر إيراد البيت المؤسَّس ضمن مجموعةٍ من الأبيات غير المؤسَّسة ليُظهر الشّذوذ الصوتي للقافية في البيت الرابع عن القوافي الأخريات فيما سبق من الأبيات. فكلّما استحكم التّطابق بين أواخر الأبيات الخالية من التّأسيس، كان جرسُها الصّوتيّ واحدًا كما في:

[مُخْـ ضَ مِ / رَقْـ قَـ مِ/ عَلْـ لـ مِ]

إنّ تسكين الخاء والقاف واللاّم في المقاطع الصّوتيّة الأولى من هذه القوافي كاد يكْتم الصّوت ويمنَعهُ من الجريان أمّا في القافية [عَالَم] فقد نجم عن توسّط الألف الساكنة للعين واللاّم إطلاق لعُقال الصّوت وجريانٌ للهواء. ولا غرابة في ذلك فالألِفُ حَرْفٌ هَاوٍ اتّسع مخرجه لهواء الصّوت[3]. ومن ثَمّ يفتح النّاطقُ فَمَهُ في [عَالَم] أكثر بكثير مما يفتحه في نُطق القوافي الأخرى. إن ذلك الفارق في درجة الانفتاح هو الذي يقيم اختلافاً صوتياً بين القافية والأخرى فيكون السّناد. ولاَ يجد العالِم بالشِّعر للتّعبير عن إخلال الشاعر بالوحدة الصّوتيّة بين القافية ومثيلاتِها إلاّ وصف هذا العيب العروضيّ «بالفاحش»: «فسانَدَ في بيتيْن سنادًا فاحشًا أخذه النّاسُ عليه»[4]. ويُرادُ بالفاحش القبيح[5] لذلك لا يقوِّم هذا الضّرب من السِّناد من زاوية الخَطَإِ والصحّة ـ لأنّ الوزن في حالَيْ السّناد

(1) نفسه ص 285
(2) ابن سلاّم الجمحي : طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 77-78
(3) سيبويه : الكتاب ج 04 ص 435
(4) ابن سلاّم الجمحي : طبقات فحول الشعراء ج01 ص 78
(5) ابن منظور : لسان العرب ج 10 ص 192

وعَدَمه مستقيم - وإنّما يقوّم من الزّاوية الجماليّة من خلال مدى سهولة الصّوت على المؤدّي وخفّته على السّامع.

□ **الإقواءُ/ الإكفاءُ**: يُفيدُ ماساقه ابن سلاّم روايةً عن يونس أن الإقواء هو الإكفاء وهذا «مذهبُ الخليل»[1]. إنّ الإقواء مِنْ فَتْل الحَبْل: «فتَلَ الفاتلُ الحبْلَ فأقواه إذا نبتْ قوّة من قواه فلمّا خالفتِ القافيةُ سائرَ قوافي القصيدة معها باختلاف حركات المُجرى قيلَ أقْوىَ أي خَالَف بين قوافيه»[2]. أمّا الإكفاءُ «فأصله من كفأتُ الإناء وغيره، إذا قلَبْتَه. ويقال أيضاً: أكفأتُ الشيءَ إذا أَمَلْته، فالمُكْفَأ: المُخالَفُ به عن جهة العادة. فكذلك لمّا اختلف حرفُ الرّويّ أو لمّا اختلفت حركاته، سمّي ذلك العيبُ إكفاءً»[3]. فمدار الإقواء والإكفاء اختلافٌ بين الرّوي وغيره في الحركة الإعرابيّة. وقد تمّ تجسيم ذلك الاختلاف عن طريق المحسوس باختلاف قوّة الحبْل عن سائر القوى والإناء المقلوب عن سائر الأواني القائمة. ويتواتر الإقواء لدى المطبوعين أساسًا ممّن لم يقوموا على أشعارهم بالتّنقيح. لذلك وصلَه العالِم بالشّعر بشعر الأعراب الّذين ينشئون القول سليقةً فلا يتعقّبونه بالإصلاح والتّحسين على غرار ما يصنع المولّدون. فالإقواء، حسب العلماء، جائزٌ للشاّعر البدويّ وغير جائز للمولَّد الّذي عرف عيبه. أمّا البدويّ الذي «لا يأبَه له فهو أعذرُ»[4]. لقد صرفَ العالم بالشعر اهتمامه إلى طرح ظاهرة الإقواء في صلتها بالجانب الإعرابي من خلال اختلاف القافية عن الأخرى في حركة الإعراب: «فتكون قافية مرفوعةً وأخرى مخفوضة أو منصوبة»[5]. لذلك يمكن التوقّف عند نماذج عرض لها العالِم بالشّعر على سبيل التمثيل لا الحصْر، وتتّصل بالإقواء بين الخفض والنّصب، والإقواء بين الخفض والرّفع:

* الإقواء بين الخفض والنّصْب: ويتجلّى ذلك من خلال ما ساقه الجمحي من نماذج على سبيل التّمثيل:

---

(1) السّيرافي كتاب صنعة الشّعر ص 297 لأنّ الإكفاء عند بعضهم هو اختلاف حرفِ الرّويّ في قصيدةٍ واحدة. راجع الخطيب التبريزي : الوافي في العروض والقوافي ص 216 .

(2) الخطيب التبريزي : الوافي في العروض والقوافي ص 216

(3) نفسه ص 217

(4) ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ج1 ص 71

(5) نفسه

ـ النّموذج الأوّل: وهو بيتان لجرير: (الوافر):

عَـريسنٌ مـن عُـرينَـةَ ليـسَ منّـا ـــ بـرئـتُ إلـى عُـرْينـة مِـنْ عَـريـنِ
عَـــرَفْنَـــا جَعْفـــرًا وبنـــي عُبيـــد ـــ وأنكـــرنَـــا زعـــانِـــفَ آخـــريـــنَ[1]

إنّ رويّ البيت الأوّل وردَ على الخفْض وورد رويُّ البيت الثاني على النّصب فكان الاختلاف في الحركة الإعرابيّة ظاهراً بين الرَّوِيَّيْن (من عرينِ /آخرينَ). فـ (عرين) مجرورٌ بـ (مِنْ) و (آخرين) منصوبٌ بالفعل (أنكرْنَا) ويتبع في الإعراب (زَعَانِفَ).

ــ النّموذج الثّاني: وهو بيْتان لسُحَيم بن وثيل (الوافر):

عذرْتُ البُزْلَ إن هي خاطرتْنِي ـــ فَمَـا بـالـي وبـالُ ابـن اللَّبـونِ
ومـاذا يـدري الشعـراءُ منّـي ـــ وقـد جـاوزتُ رأسَ الأربعينَ[2]

فـ (اللّبون) مضاف إليه مجرور وعلامة الجرّ الكسرة الظّاهرة في آخره، أمّا (الأربعينَ) فهي أيضا مضاف إليه ولكنّ علامة جرّه هي الياء المكسور ما قبلها ونونُها مفتوحة[3] لذا حصل الاختلاف بين الكسرة والفتْحة.

* الإقواء بين الخفض والرّفع: وعرض له الجمحي من خلال ذِكْره لنموذجيْن: واحد يتعلّق بشعر النّابغة وآخر بشعر الفرزدق:

ـ النّموذج المتعلِّق بشعر النّابغة: ويتّصل بقولِه (الكامل):

أمِـنَ آل ميّـة رائـحٌ أو مُغْتَـدي ـــ عجـلانَ ذا زادٍ وغيـرَ مُـزوَّدِ
زعـم البـوارحُ أنَّ رحلتنـا غـدًا ـــ وبذاك خَبّرنا الغدافُ الأسْودُ[4]

وقولـه:

سقَط النّصيفُ ولم تُرد إسقاطه ـــ فتنـاولتْـه واتّقتنـا بـاليـدِ
بِمُخضَّـبٍ رَخْـصٍ كـأنّ بنـانَـهُ ـــ عَنَـمٌ يكـادُ مـن اللَّطـافـة يُعْقَـدُ[5]

---

(1) نفسه
(2) نفسه ص 72
(3) سيبويه: الكتاب ج 01 ص 18: يقول عن صيغة الجمع السّالم للمذكّر في حالي الجرّ والنّصب: «وفي الجرّ والنّصب ياء مكسور ما قبلها ونونها مفتوحة فرّقوا بينها وبين نون الاثنيْن»
(4) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج1 ص 67
(5) نفسه ص 68

ـ النّموذج المتعلّق بشعر الفرزدق: ويتّصل بقوله في مدح يزيد بن عبد الملك (البسيط):

مسْتَقبلينَ شمال الشأم تضربُنا بحاصبٍ كنديفِ القُطْنِ مَنْثُورِ
على عَمائمِنا يُلقَى وأرحُلِنا عَلَى زواحفَ تُزْجَى، مُخُّها رِيرُ[1]

يتّضحُ من خلال النّموذج الأوّل أن علاقة الإضافة في قول الشاعر (غير مُزوَّدِ) اقتضت أن يكون الرويُّ على الخفض في حين اقتضت علاقة النّعت أن يتبع النّعتُ منعوته في الإعراب في قوله (الغدافُ الأسود). كما كانت (اليد) مجرورة بالباء في حين ورد الفعل المضارع (يُعقدُ) مرفوعًا. أمّا في النّموذج الثاني فإنّ الصّفة (منثور) تبعت موصوفها المجرور وهو (نديف القطن) في حين ورد (ريرُ) مرفوعًا لأنّه إخبارٌ عن (مخّها).

سواء أكان الإقواء في اتّجاه النَّصْب أم الرّفع فإنّ ما يعنينا ليس الجانب الإعرابيّ في حدّ ذاته وإنّما التّعارض بين رغبة الشاعر في توحيد أواخر أبياته توحيدًا صوتيّاً بحيث لا تختلف حركةُ رويّ عن غيره وبين ما يقتضيه التّركيب من أن تكون الكلمة على هذه الهيئة الإعرابية أو تلك. إن المسألة تتجاوز إثبات حركة قصيرة بدَل أخرى إلى العلاقة بين الأصوات ائتلافًا واختلافًا. فالحركة القصيرة هي اختصارٌ لمدّى صوتيٌ طويل. فالضمّة اختصار للواو والكسرة اختصار للياء والفتحةُ اختصارٌ للألف[2]. لذلك ينجم عن تغيير حركة الرويّ تغيير في نوعيّة المدى الصّوتي من مدّى صوتي يائي مثلاً إلى مدى صوتيّ واويّ. إنّ فكرة المدى مرتبطة وثيق الارتباط بإيقاع اللّغة[3]. ولمّا كان تغيير المدَى ممّا قد لا تتنبّه له الأذن المجرّدة لم يتفطّن النّابغة لإقوائه في بيْتَيْه إلاّ عندما سمعهما في غناء: «فقدمَ المدينةَ فعيبَ ذلك عليه، فلم يأبهْ لهما حتّى أسمعوه إيّاه في غناء، وأهلُ القُرى ألْطفُ نظرًا من أهل البدو، وكانوا يكتبون لجوارِهم أهل الكتاب فقالوا للجارية: إذا صرْتِ إلى القافية فرتّلي. فلمّا قالت «الغدافُ الأسودُ» و «يُعْقَدُ» و «باليَدِ» عَلِم وانتبَه فلم يعد فيه وقال: قدمْتُ الحجاز وفي شعري ضَعَة ورحلْتُ عنها وأنا أشعرُ النّاس»[4]. إنّ

(1) نفسه ص 17
(2) سيبويه : الكتاب ج 04 ص 114-115 والمقتضب للمبرّد ج 01 ص 56
(3) جان كانتينو : دروس في علم أصوات العربيّة ص 148
(4) ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 68

فضْل الغناء يتجلّى في إظهار الحروف وإيفاء الأصوات حقّها من المدّ والتّنغيم وقد طُلِبَ من المغنيّة أن تُرتّل عند القافية بما يعنيه التّرتيل من معاني التأنّي في النّطق والتمهّل وتَبْيين الحروف والحركات وإشباعها(1). وذلك لمحاصرة «القبح» في بيتيْ النّابغة. فالمسألة جماليّة أدائيّة قبل أن تكون متّصلة بعيبٍ عروضيّ بعيْنه لأنّ السامع يَعي جماليّة المسموع بمدى الائتلاف الحاصل بين الأجزاء الصّوتية، لذلك عمد الفرزدق إلى تغيير آخِر بيْتِه وقد شعر بضعْف ذلك الائتلاف واستحالته إلى اختلاف تنْبُو له الأذن لا سيّما في مقطع حسّاس كالقافية: أوردَ ابن سلاّم في معرض ذكْره للإقواء في بيت الفرزدق المذكور: «قال ابن أبي إسحاق: أسأْتَ، إنّما هي ريرُ، وكذلِك قياسُ النّحو في هذا الموضع. وقال يونس: الذي قال حَسَنٌ جائزٌ. فلما ألحّوا على الفرزدق قال: على زواحِفَ نُزْجيهَا مَحاسيرِ»(2). هكذا يعمد الشاعر إلى إعادة صياغة التّركيب حسب مَا يقتضيه الرويُّ المخفوض ومن ثمّ يختار (محَاسير) بدلَ (رير) ويحوّل الفعل المبنيّ للمجهول (تُزْجَى) إلى مَبْنيّ للمعلوم (نُزْجيهاَ) في إطار تحوير خطّة النّظم لبناء عجز البيت بناءً جديدًا وصولاً إلى تحقيق التّطابق بين «التّركيبي» و «الإيقاعيّ»، وبذلك ينخرط الرّويان في مدًى صوتيّ يائيّ واحد يضفي على القول إيقاعًا فريدًا. وكان ذلك نتيجةً لإجْراء النّظم على صعيديْن: صعيد أفقيّ راعى فيه الفرزدق قواعد نَسْقِ اللّفظ على غيره ضمن قالب إيقاعيّ هو الوزن، وصعيد عمـوديّ راعى فيه الرّويّ الواحدَ الذي ينتهـي به كلُّ بيْتٍ على هيئةٍ إعرابيّة واحدة.

□ **الإيطاء**: وهو من «المواطأة في الأمر، يُقال منه وَاطأْتُه على كذا وكذا»(3). والمواطأة هي «الموافقةُ على شيءٍ واحدٍ»(4). فموافقة القافية غيرَها هي الإيطاء وأصْله «أن يطَأ الإنسانُ في طريقه على أثرِ وطْءٍ قبله، فيعيدُ الوطْءَ على ذلك الموضع، وكذلك إعادةُ القافية هي من هذا»(5). لقد نظر العالم بالشعر في الإيطاء انطلاقاً من التّوافق الصّوتيّ الملحوظ في الإيقاع العمودي للنّص الشّعري. ويمكن أن نقف من خلال ما ساقه

(1) ابن منظور : لسان العرب ج 05 ص 133
(2) ابن سلاّم الجمحي : طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 17
(3) نفسه ص 73
(4) ابن منظور : لسان العرب ج 15 ص 334
(5) نفسه

ابن سلاّم عند توافق تامّ وآخر غيْر تامّ:

☐ التّوافق الصّوتي التّام: ونعني به اتّفاق القافيتين لفظاً ومعنىً ويقوم على ضربيْن: توافق محمود وآخر مذموم:

* **التوافق المحمود**: وهو أن لا يتجاوز الاتفاق القافيتيْن في القصيدة الواحدة. يقول أبو عمرو بن العلاء: «الإيطاء ليس بعيْبٍ في الشّعر عند العرب وهو إعادة القافية مرّتيْن»[1]. فهو إذن مشروط بالقلّةِ كما الزّحاف مشروط بالخفّة. بل إنّ غياب العيْب من منظور العرب الجمالي يصبح عيبًا في حدّ ذاته: «وأنشَدَ سلَمَةُ بن عيّاش أباحيّةَ النُّمَيْريّ كلمةً طويلةً جدّا يقول فيها (الطّويل):

طـرِبْـتَ ومـا هـذا بحيـنِ تَطَـرُّبِ!   ورأْسُـكَ مُبْيَـضُّ العِـذاريْـن أشْيَـبُ

قال له النُّميْريُّ: أرى فيها عَيْبًا. قال: ما هو؟ قال: لمْ أركَ أعدْتَ قافيةً بعد قافيةٍ. عدَّه عيْبًا»[2]. إنّ مطلب النُّميْري هو مطلب جماليّ يرتبط بالذّوق يستحلي صاحبُه الإيطاء في القصيدة كما يُسْتَحلَى سواد الخال في الخدّ الأبيض الصّقيل. بالإضافة إلى كوْن الإيطاء من أمارات الشِّعر المطبوع. لذلك قال ابن سلام مؤوِّلاً لموقف النّميري: «أظنّه عابه إذ رأى أنّه هرب منه»[3]. فالشّاعر إن أضمر الهروب من العيوب وتعهّد شعره تحكيكًا وثقافًا خرج عن الطّبع إلى التكلّف وبات من «عبيد الشّعر» على حدّ عبارة الأصمعي.

* **التّوافق المذموم**: يعتبر العالِم بالشِّعر، الإيطاء قبيحًا إذا طَالَ أكثر من قافيتيْن وذلك من خلال قولِهِ «فإذا كان أكثر من قافيتيْن فهو أسْمجُ له»[4]. و(أسمجُ) بمعنَى (أقْبَحُ) والسّماجةُ هي غيابُ الملاحةِ[5]. فالمسألة إذن مسألة جمال وملاحة أو قُبْح وسماجة. فمثلما اسْتُقْبِحَ خلوّ القصيدة من الإيطاء استُقبِحَ طغيانُه عليها فلا بدّ للشاعر من أن يَسُوسَ القولَ بمقدارٍ في إطار نهْج التوسّط لضمان الجماليّة. أمّا الوجْه الآخر

---

(1) نفسه
(2) ابن سلام الجمحي طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 73
(3) نفسه
(4) نفسه ص 72
(5) ابن منظور : لسان العرب ج 06 ص 354

لاستقباح الإيطاء فيتّصل بالشاعر إذ المواطأة بين القوافي دالّة عندهم «على قلّة مادّة الشاعر ونَزَارةِ ما عندَه حتّى يضطرّ إلى إعادة القافية الواحدة في القصيدة بلفظها ومعناها فيجري هذا عندهم لما ذكرناه، مَجْرَى العِيّ والحَصَرِ»[1]. إنّ التوافق مذموم من جهة النّص باعتباره إنهاكاً لجماليّته من خلال ما يولّده من رتابةٍ إيقاعيّة وتكرار مُمِلّ للمعنى، وهو مذموم من جهة صاحب النّص باعتباره دالاً على فقر زاده اللّغوي وضيقِ قُدْرته الشعريّة.

□ التّوافق الصّوتي غير التامّ: ونعني به الاتّفاق لفظًا والاختلاف معنًى:

اللّفظ	المعنى
محمّد[2]	ـ اسم إنسان ـ الجواد الذي كثرتْ خصالُه المحمودة[3]
خيارٌ[4]	ـ خيارٌ من الله ـ خيارٌ من قَومٍ

بالرّغم ممّا قد يُولِّده التّعاود المفرط بين القوافي من رتيب الإيقاع فإنّ جديد المعاني كفيل بالحدّ من تلك الرّتابة، ويكشف ما ساقه ابن سلاّم من أمثلة عن هذا الضّرب من الإيطاء مصدر تلك الجدّة في المعاني وهو السّياق: ففي سياقٍ يُنسبُ الحَمْدُ إلى الإنسان وفي آخر إلى الحيوان، وفي سياقٍ يُنسبُ الخيارُ إلى اللّه وفي آخر إلى البشر. إنّ ما ذكره العالِم بالشِّعر في باب الإيطاء ممّا اتّفق لفظه واختلفَ معناه هو ما سيُعْرفُ عند البلاغيّين بالجناس التامّ، غير أنّ ما يعنينا في هذا الصّدد هو الاحتفاء بالإيقاع العموديّ في النّص الشِّعري من خلال حدود التّعاود الصّوتي التي تتيحُها ظاهرةُ الإيطاء.

(1) نفسه ج 15 ص 334
(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 72
(3) ابن منظور، لسان العرب ج 03 ص 316
(4) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 72

إن الإيطاء يحقّق جماليّة الإيقاع إذا كان قليلاً لا يعدو البيتيْن. بل إنّ علماء العَروض يستحسنونه متباعدًا[1] كما يخلّ بتلك الجماليّة إذا كان كثيرًا متقاربًا متّفق الألفاظ والمعاني فيصبح عبئًا على القصيدة ينوء به الشّاعر والسّامع في آنٍ.

يتّضح من خلال العيوب العروضيّة التي ساقها العالِم بالشِّعر أنّ عنايتَه بالمستوى الصوتي ضمن الأوزان العروضيّة محكومة بحَركتيْن: حركة الإيقاع الأفقي المتعلّق بحشو الأبيات وحركة الإيقاع العمودي المتعلّق بالقافية لا في ذاتها وإنّما فيما يصلها بأخواتها من ائتلاف أو اختلاف:

* **حركة الإيقاع الأفقي**: وقف العالِم بالشِّعر عندها من خلال ظاهرة الزّحاف فاتّضح أنّ نقصان جزء عن سائر الأجزاء الصّوتيّة يترك أثريْن: إيجابيّاً وُسِمَ بالخفّة والجمال. وسلبيًّا وُسِمَ بالثّقلِ والقُبح. فلا بدّ للشاعر، لكيْ ينجَح في توظيف الأصوات على نحو جماليّ، أن يكون حريصًا على التئام الأجزاء الصّوتيّة بتجنّب كلّ أشكال الاختراق للبنية الإيقاعيّة للبيْت. إنّ مربط القضيّة ليس صحيح الشِّعر أم مكسوره فالأوزان كفيلة بفَرْزِ الضّربيْن[2] وإنّما في مدى نجاح الشاعر في الملاءمة بين الأصوات داخل القالب الإيقاعيّ المسْطور الذي هو الوزْن. إنّ حُسْن سياسة الشاعر للأسباب والأوتاد[3] في فضاء كبير كفضاء الحَشْو في البيت الشّعريّ ضامنٌ لتآلف أجزائه الصّوتيّة تآلفاً دقيقاً وجميلاً في آن.

---

(1) السّيرافي: كتاب صنعة الشعر ص 299 وراجع كذلك: الخطيب التّبريزي: الوافي في العروض والقوافي ص 219

(2) الخطيب التّبريزي: الوافي في العروض والقوافي ص 29

(3) ابن منظور: لسان العرب ج 06 ص 27: «والزّحاف في الشّعر معروف، سُمّي بذلك لِثِقله تُخصُّ به الأسبابُ دون الأوتادُ إلاّ القَطْعَ فإنّه يكون في أوتاد الأعاريض والضّروب» فعلى قدْر حرص الشّاعر على تحقيق الخفّة على صعيد الأصوات اختيارًا وتأليفًا، فإنّ ذلك يساهم في ثراء إيقاع البيت، وبالرّغم من أنّنا لا نرتضي ما ذهب إليه أمجد الطرابلسي في كتابه (نقد الشعر عند العرب) بخصوص القافية في القصيدة العربيّة التي اعتبرها رتيبةً تبعثُ على الضّجر بحكم إعادتها في آخر كلّ بيتٍ فإنّنا نُقرُّ ماقاله بشأن ثراء الإيقاع في البيت الشعري:
"Car la force, la valeur d'un vers arabe est dûe avant tout a son rythme. Si la rime arabe, comme on va le voir, est monotone et lassante, le rythme du vers arabe est des plus riches. Cette richesse est dûe à l'entrelacement des syllabes longues et brèves, accentuées et non accentuées. Elle est dûe aussi à la variété des pieds, des mètres et des coupes".
Cf: A. Trabulsi : La critique poétique des Arabes p 176

* **حركة الإيقاع العمودي**: ذكر العالِم بالشِّعر مصطلح «بناء القوافي»[1]. وهو بناءٌ محكومٌ بقواعدَ في نسْقِ الصّوتِ على الصّوتِ لذلك أنكر على الشاعر عيوبًا كالسّناد والإقواء والإيطاءِ ممّا هو موصول بخانةِ القافية تحديدًا. وليست غايتنا صرْفَ الانتباه إلى مكوّنات القافية حروفًا وحركاتٍ ممّا افتنَّ علماء العروض في اختراعه وضَبْطِه[2] ولكنّ مايلفتُ نظرَنا هو وعْيُ العالِم بالشِّعر بالإيقاعِ العمودي من خلال توقّفه ـ وفق رؤية جماليّة لا معياريّة ـ عند مظاهر الائتلاف والاختلاف بين القافية وغيرها، وهي مظاهر تبيّناها على وجه التّفصيل عند تحليلنا للسّناد بضروبه الثّلاثة وللإقواء بنوعيْه وللإيطاء توافقًا صوتيّاً تامّاً وغيرَ تامّ. يفضي بنا كلّ ذلك إلى أنّ القافية هي بؤرة الإيقاع في القصيدة القديمة وهي الرّباط النّاظم لمستوياتها الأخرى[3] على اختلافها. وقد كان العالِم بالشِّعر مُدْركًا أنّ الإيقاع العموديّ ركيزتُه القافية لذلك ساق الجمحي في طبقاته البيتَ المعنيَّ بالسِّناد أو الإقواء أو الإيطاء منخرطاً في غيره من الأبيات ما تقدّم منها وما تأخّر حتّى تتاح المقارنة بين القافية وغيرها ضمن فضاءٍ نصّيٍ أوسع، وهذا وعي مبكّر من لدن العالِم بالشِّعر بمفهوم النّص. بل إنّ من النّقاد من سيذهب إلى إلغاء البيت الواحد من مجال الشّعر لأنّه لا يمكن الحديثُ عن الشِّعر إلاّ من خلال بيتيْن على الأقلّ بما أنّ الحديث عن القافية لا معنى له في إطار البيت الواحد[4] وبذلك تكون القافية عنصرًا جليلاً في بلورة بنية القصيدة عند العرب[5].

سواء عُني العالِم بالشِّعر بالمستوى الصوتيّ من خلال البحث في الحروف اختيارًا وتأليفًا أو من خلال التّوقّف عند صبّ الأصوات في قالبٍ هو الوزن فهو في الحاليْن معنِيٌّ بالإيقاع في الشّعر من حيث هو «توظيف خاصّ للمادّة الصّوتيّة في الكلام يظهر في تردد وحدات صوتيّة في السّياق على مسافات متقايسة بالتّساوي أو بالتّناسب لإحداث

(1) ابن سلاّم الجمحي : طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 246

(2) راجع : الخطيب التبريزي : الوافي في العروض والقوافي من ص 200 إلى ص 212

(3) انظر العناصر المكوّنة لشخصيّة القافية كما لخصها بن شيخ : Ben cheikh : Poétique arabe p. 174

(4) Trabulsi : La critique poétique des Arabes. p 180.

(5) يقول بنشيخ في الوظيفة المزدوجة للقافية التي تتوّج إيقاع البيت في الوقت الذي تنخرط فيه ضمن مسار إيقاعي عموديّ : "Soulignons, pour l'instant, cette volonté de lier la rime à un archétype morphologique. Ce procédé cumulatif crée une série verticale, donc un élément de la structure du poème, en même temps qu'il valorise le mot final dans l'énoncé"
Cf : Bencheikh : Poétique arabe 173-174

الانسجام وعلى مسافات غير متقايسة أحيانًا لتجنّب الرّتابة»[1]. فلئن كان «الإيقاع شديد الشّيوع في الموسيقى حيث تتكرّر أصوات طويلة متردّدة بين القصيرة ونبرات قويّة بارزة بين أخرى خافتة»[2] فإنّه شديد الشّيوع في الشِّعر «حيث تتكرّر التّفاعيل البارزة الطويلة المقاطع بين أخرى قصيرة المقاطع»[3]. هكذا يتّضح أنَّ معالجة العلماء بالشعر للفظ في مستواه الصوتي الإيقاعي تختلف عن معالجة النَّحويّ الذي يعتمد الوصف والتّقعيد لغاية معياريّة. إن كلام العالِم بالشّعر على المستوى الصوتي معقود على التوظيف الجمالي سواء على صعيد المادّة الصوتية أم على صعيد الأوزان بما هي قوالب إيقاعية ثابتة. وقد تبيّن لنا أنّ الجمالية نابعة من العيب أكثر مما هي نابعة من الصّواب ولا أدلّ على ذلك من تشبيههم لعيب الزحاف الخفيف بالقَبَلِ أو الحول أو اللثغ في الجارية يُشتهى منه القليل. إن غياب العيب الصوتيّ قد يصبح عيبا من منظور العرب الجماليّ. فما قاله العلماء بالشعر عن عيوب الوزن الخفيفة والكثيرة يتنزل ضمن إطار الجمال والملاحة أو القبح والسّماجة. إنّ الشاعر إذا حرص على حسن الالتئام بين الأصوات وراعى قواعد النظم مستغلاًّ ما خفَّ من العيوب الاستغلال الجماليّ المطلوب أتيح له أن يوجِّه الوظيفة الإبلاغية للصّوت في البلاغ اللغوي نحو خدمة الوظيفة الفنية الجماليّة لذلك الصوت في البلاغ الشّعريّ.

ب/ **المستوى الصّرفيّ**: ونعني به اهتمام العالِم بالشِّعر في تعامله مع الشّعر ببنية الكلمة. ولئن ارتكز المبحث الصّرفي عند العرب على النّظر في تلك البنية من حيث التجريد والزّيادة والأزمنة المختلفة والاشتقاق وضروب التّغييرات الأخرى كالإعلال والهمز والتّضعيف فإنّ ما يعنينا هو وقوف العالم بالشعر، بعد أن نظر في الأصوات، عند بنية الكلمة المتشكّلة من تلك الأصوات ضمن عنايته بمستوى آخر من مستويات الخطاب الشّعري في إطار المسلك الخاصّ الذي نحن بصددِه:

(1) محمّد الهادي الطرابلسي : في مفهوم الإيقاع ص 21
(2) روز غريّب: النّقد الجمالي وأثره في النّقد العربي بيروت دار الفكر العربي 1993 ص 27
(3) نفسه

المثال	المصدر	العالم بالشعر	التّعليق أو الخبر
01	طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم ج 01 ص 179	ابن سلاّم	«وهو (= سُويْد بن كُراع العُكليّ) الذي يقول (الطّويل): فإنْ تَزْجُراني يابنَ عفّان أزْدَجِرْ وإن تتْركانِي أحِم عِرْضًا مُمَنَّعاَ وقوله: تزْجُراني وتتركاني، وإنّما يريد واحدًا. وقد تفعل هذا العربُ»
02	نفسه ج 02 ص 699- 700	نفسه	«فحدّثني أبو الغرّاف قال: لمّا أتت الخلافةُ سليمان بن عبدالملك أتتْه وهو بالسّبع فكتب إلى عامِله: أنِ آبعث إليّ عديّ بن الرّقاع في وثاقٍ مع ثقةٍ فوجّهه إليه. فلمّا دخل عليه قال: إنْ كنتَ لكارهًا لخلافتي! قال: وكيف ذاك ياأمير المؤمنين؟ قال حين تقول في مِدْحَةِ الوليد (البسيط): عذْنَا بذي العَرْشِ أن نبْقَى ونفقدَه أو أن نكونَ لراعٍ بعدَه تبَعَا قال ابن الرّقاع: والله ماهكذا قلتُ ياأمير المؤمنين ولكنّي قلتُ: عُذنَا بذي العَرشِ أن نبقى ونفقدَهم أو أن نكون لراعٍ بعدَهم تبعًا قال: وكذلك قلتَ ؟ قال: نعم. قال: فُكُّوا حديدَه وردُّوه على مَرْكَبِه إلى أهله. وإنّما كان خصّ بتلك المِدْحَة الوليد»

03	الأغـــانـــي للأصفهاني ج 02 ص 149	الأصمعي	«قال ابن عُيينة: سمعتُ ابن شُبْرُمَة يقول: أنا والله أعْلَمُ بجيد الشّعر، لقد أحْسنَ الحطيئة حيث يقول (الطّويل): أولئـك قـومٌ إن بنَـوا أحْسَنوا البُنـى وإن عاهدوا أوْفوا وإن عَقَدوا شَدُّوا (...) قال: وقال الأصمعي وقد سأله أبو عدنان عن هذا البيت: ماواحِدُ البُنَى؟ قال: بِنْية فقال له: أتُجْمعُ فِعْلَة على فُعَل؟. قال: نعم مثل رِشْوَة ورُشًى وحِبْوَة وحُبًى»
04	نفســه ج 23 ص 433	أبــو حــاتــم السّجستاني	«أنشـد عمـارة قصيـدة لـه فقـال فيهـا: الأريـاحُ والأمطار، فقال له أبو حاتم السّجستاني: هذا لايجوز إنّما هو الأرواح، فقال: لقد جذبني إليها طبعي، فقال له أبو حاتم: فقد اعترضه علمي، فقال: أما تسمع قولهم: رياح فقال له أبو حاتم: هذا خلاف ذلك. قال: صدقْتَ ورجع»
05	المـــوشّـــح للمرزباني ص 165	محمّد بن يزيد النّحوي	«حدّثني محمد بن أبي الأزهر قال: حدّثنا محمّد ابن يزيد النّحوي قال: حدّثني عُمارة بن عقيْل قال: لمّا بلغ الوليد قول جرير (الكامل): هـذا ابـنُ عمّـي فـي دمشـقَ خليفـةٌ لـو شئـتُ سـاقَكـمُ إلـيّ قطِينَـا قال الوليد: أمّا واللّه لو قال: لو شاء ساقَكُم لفعلْتُ ذلك. ولكنّه قال: لو شئْتُ، فجعلني شرطيّاً له»

06	نفســـــه ص 243	الأصمعي	«ابنُ قيْس الرقيّات ليس بحجّة وأنشد له (مجزوء الوافر): ومصعـــــبُ حيـــنَ جـــدَّ الأمْـ ـــــرُ أكثـــرهـــا وأطيبهـــا فلم يَصْرف مُصْعبًا».
07	نفســـــه ص 254	نفسه	«حـدّثنـا محمّـد بـن يـزيـد النّحـوي قـال: زعـم الأصمعي أنّ الكميت أخطأ في قوله (مجزوء الكامل): أرْعِـــدْ وأبْـــرقْ يـــا يـــزيـ ـــدُ فمـا وعيـدُكَ لـي بضـائِـرْ وزَعم أنّ هذا البيت الذي يُرْوى لمهلهل مصنوع محدث وهو قوله (الخفيف): أنبضُـوا معجـسَ القسـيّ وأبْـرقْـ ـنـا كمـا تـوعِـدُ الفحـولُ الفحـولاَ وأنّ «أرْعد» خطأ وأنّه لايقال إلاّ «رَعدَ وبرَقَ» إذا أوعد وتهدّد، وهو « يَرْعُدُ ويَبْرُقُ» وكذلك يقال رعدتِ السّماء وبرقت، وأرْعَدْنا نحن وأبْرقنا إذا دخَلْنا في الرّعْدِ والبَرْق».
08	نفســـــه ص 336	نفسه	«وقولهُ (= أبي نواس) فيها: * اهْج نزارًا وأفْرِ جلدتها* خطأ عند الأصمعي. زعم الأصمعي أنّه يقول في الفساد: فَريْتُ، وفي الإصلاح أفْرَيْتُ وكان يقول: فَرَيْتُ أوداجَه. وغيره يقول في الخير والشّر جميعًا: فريْت وأفْريْت»

يمكن من خلال النّماذج التي سقنا تمثيلاً لا حَصْرًا التّوقف مع العالِم بالشِّعر عند مستوياتٍ تتّصل أساسًا بهيئة الكلمة: كالضَّمير باعتباره مبنى صرفيّا يتحقّق بعلامات مختلفة[1]: (الأمثلة 1/2/5) والمفرد والجمع (المثال 3) والاشتقاق (المثال4) وصَرْف الكلمة (المثال 6) والأصل والزّيادة (المثالان 7/8):

1/ الضَّمير: من الإضمار. ماهو غير ظاهر ليست له علامة مثل قـولك «قد فَعَلَ ذلك»[2]. ومنه مايظهر بعلامة مثل (أنتما) في مخاطبة الاثنيْن[3]. كما في المثال (01). ومثل (هو) أو (هم) من المضْمَر المحدَّث عنه[4] كما في المثال (02). ومثل المضْمَر المرفوع وعلامتُه "أنا"[5] كحديث جرير عن نفسه في قوله (لو شئْتُ) كما في المثال (05).

□ المثال 01: نلاحظ أنّ الشاعر بَنَى لفظه وهو الفعل (يزْجر/يتْرك) على علامة المثنَّى المخاطَب: (أنتما) فقال (تزجراني/ تتركاني) بالرّغم من أنّ المضْمر واحدٌ هو (ابن عفّان). فكأنّ الشاعر يتعمّد المخالفة بين اللّفظ ومعناه على سبيل الإيهام بأنّ المخاطبَ أكثر من فرد في إطار إثارة فضول القارىء أو السّامع. وقد اعتبرَ الجمحي أنّ هذا الإجراء الأسلوبي إجراء عامّ من خلال قوله: «وقد تفعل هذا العرب». ولم يفتْه أن يستشهد على ذلك بأبياتٍ تعمّد فيها أصحابُها إجراء المثنّى مجرى المفرد[6]. إنّ خلق هذه التّنويعة الأسلوبيّة لا يعود إلى إحداث تغيير في تركيب الجملة بين المثنّى والمفرد وإنّما إلى إبدال بنية الكلمة بأخرى. وهما بنيتان تجتمعان في الوظيفة وتختلفان في المعنى لأنّ ما أُظْهِر من لفْظ وهو الفعل منصرفًا مع ضمير المخاطب في المثنّى لا يعكس ماأُضْمِر من معنى وهو الزَّجْر أو التَّرْك من شخص واحد هو (ابن عفّان).

□ المثال 02: يدور الخبر الذي ساقه ابن سلاّم حول إبدال الشّاعر كلمةً بأخرى دون أن يُغيّر شيئًا من خُطَّة النَّظْم. فغَرس في ظنّ الخليفة الجديد أنّ المسألة لا تعدو خطأ في رواية البيت:

---

(1) تمّام حسّان: اللّغة العربيّة معناها ومبناها ص 82-83
(2) سيبويه: الكتاب ج 02 ص 06
(3) نفسه ص 350
(4) نفسه ص 351
(5) نفسه ص 350
(6) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 180

* رواية الخليفة سليمان: وتقوم على ربْط الفعل (نفْقد) بضمير الغائب المفرد. فيصبح (نفْقده) ممّا يحيل على أنّ المعْنيّ بالإفراد هو (الوليد) الخليفة السّابق مع مايحمله ذلك من كُرْه لخلافة غيره وهو سليمان.

* رواية ابن الرّقاع: بناءً على ماقاله ابن سلاّم في آخر الخبر: «وإنّما كان خصَّ بتلك المِدْحة الوليد» فإن الشاعر قد تصرَّف في الرِّواية فأدخل عليها من التَّغيير ما يشهد بفطنته إذ جنّب نفسَه العقاب بعد أنْ وُجِّه إلى الخليفة في وثاق. إن ابن الرّقاع لم يغيّر من خُطّة نَظْم البيت وإنّما أحلّ علامةً بدَل أخرى: (هم) بدل (هو) وبذلك تحوّل المعنى من مَدْحَ الواحد وهو (الوليد) إلى مدح آل عبد الملك بما فيهم سليمان الذي كان لخلافته كارهاً. هكذا يتجلّى أثر استبدال كلمة بأخرى في تغيير المعنى: ففي ضمير الغيبة المفرد إفراد للوليد بالمدح وفي ضمير الغيبة الجمع تعميم للمدح على آل عبد الملك بما فيهم سليمان الذي انطلت عليه حيلة الشاّعر الأسلوبيّة فوقع في شرك إيهامه.

□ المثال 05: مدارُ هذا المثال بيت لجرير في الفَخْر، فَخَرَ فيه على غيره بالنّسب الّذي يربطه بالخليفة الوليد. وموضع الإشكال في تصريف الفعل (شاء). فالشّاعر صـرّف الفعل المذكور مع (أنا) أمّا المتقبّل فكان ينتظر أن يكون الفعل منصرفًا مع (هو):

* موقف الشّاعر: إنّ في تصريف الشّاعر للفعل (شاء) مع (أنا) إظهارًا صريحًا لذاتِه وكأنّ الفخر قد ألهاه عن مراعاة الفارق بينه وبين قدْر الخليفة الذي صوّره شرطياً طوع مشيئته رهين أمره.

* موقف المتقبّل: خالَف جريرٌ أفق انتظار المتقبّل. فالوليد لم يُنكر صلتَه بالشاعر من جهة القرابة. وإنّما أنكر لفظَه (شئْتُ). مُبيّنًا أنّ اللّفظ الذي ينتظره هو (شاء) الذي يضمن للشاعر تحقيق غايتيْن: خدمة معنى الفخر وإصابة الغرض، إذ ينبغي على الشاعر أن يراعي قدر الممدوح لأنّ جريراً مدَح الوليد ضمنياً ثِنْيَ الفخْر ففي لفظ (شئْتُ) مجاوزة لقدر ذلك الممدوح بل إنّ الشّاعر حطّ من قَدْره وجعلَه شرطياً يتلقّى الأمر ليسوق القوم إليه قطينًا وبذلك وقع في ذمّ ابن عمّه من حيث لا يحتسب. إنّ بناء الفعل (شاءَ) على ضمير (هـو) بدل (أنا) لا يستدعي تغييرًا في خطّة النّظم أوفي ميزان البيت وإيقاعه إذ يكفي إبدال ضمير بآخر ليعْرَى معنى البيْت عن العيب فيَستقيم للشاعر الفَخْرُ على رهْط

الأخطل[1] ومدحُ الخليفة في آنٍ معًا.

2/ المفرد والجمْع: يُلخّص القضيّةَ في المثال (03) سؤال طُرح على الأصمعي حول بيتٍ للحطيئة «ما واحدُ البُنَى؟» فالسّائلُ صرفَ سؤاله إلى كلمةٍ بعيْنها هي (البُنَى) بضمّ الباء، فكانت إجابةُ الأصمعي مُثيرةً لسؤالٍ جديد أكثر تجريدًا: «أَتُجْمعُ فِعْلة على فُعَل؟» وكأنّ بين الجمْع المضموم الفاء والمفرد المكسور الفاء ضربًا من التّعارض الشّكلي الذي دفع إلى طرح مثل ذلك السّؤال المتعلّق بالميزان الصّرفي المجرّد الذي تنضوي تحته كل الكلمات ذات المفرد (فِعْلة) والجمع (فُعَل). ولكنّ القضيّة تتجاوز مجرّد ضمّ الأول أو كَسْرِهِ في المفرد والجمع إلى التّحقيق في الهويّة الصرفيّة للكلمة التي أدرجها الشاعر في سلك بيْته وهي (البُنَى). وقد خضعت إجابة العالم بالشعر لمنطقيْن مجرّد ومحسوس: مجرّد من خلال ذكر الميزان الصّرفي: فِعْلَة/فُعَل، ومحسوس من خلال ذكر أمثلة إضافيّة: رِشْوَة/ رُشًى وحِبْوة/ حُبًى. فلِبِنْية الكلمة عيارٌ به تعرف صحّتها من فسادِها وبه يُعرف مدى نجاح الشّاعر في الملاءمة بين بناء الكلمة وبناء التّركيب وبناء الإيقاع لإنتاج المعنى الشعري لأنّ "الصرفيّ" ليس إلاّ مستوى من مستويات العملية الإبداعيّة التي يَنهض عليها خِطابُ الشعر.

3/ الاشتقاق: يتضمّن المثال 04 موقفيْن نقيضيْن: موقف الشاعر المبدع وموقف العالِمِ اللّغويّ:

* موقف الشّاعر المبدع: جَمع عُمارة بن عُقيل في إحدى قصائده (الرِّيح) على (أرْيَاح) واعتمد في شرح موقفه على مبرّريْن: المبرّر الأوّل يلخّصه مصطلح (الطّبع) في قوله: «لقد جذبني إليها طبْعي». فالشاعر المعوِّل على طبْعِه كثيرًا ما يترك لفظَه على علاّته دون تنقيح، أمّا المبرّر الثاني فيقوم شاهدًا على ضعف موقف الشاعر الذي استشهد على الصّيغة التي استعملها بأخرى لا تنطبق عليها وهي (رياح) في قوله: «أماتسمع قولهم: رياح؟» مما يؤكّد خلط الشاعر بين البنيتين.

* موقف العالِم اللّغوي: نبّه أبو حاتم عُمارة بن عقيل إلى أنّ (ريح) تُجمع على (أرواح) لا (أرياح) باعتبار أنّ أصل الياء واو: «الرّيح ياؤها واو صُيِّرتْ ياءً لانكسار ما

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 380

قبلها»[1]. لذلك يكون الرّجوع إلى الفتح مقترنًا بعودة الواو[2]. فأبو حاتم عندما ردّ على الشاعر الصّيغة (أرياح) كان يستحضر الأصل الواوي للكلمة لكنّ الشّاعر بدا على غير بيّنة من الجذر الاشتقاقي ممّا يُفسّر استعماله لبنية شاذّة مثل (أرياح): «وقد حُكيتْ أرْياح وأرَايح وكلاهما شاذّ»[3]. كما نبّه العالِم اللُّغويّ عمارة إلى اختلاف (رياح) عن (أرياح) من خلال قوله: «هذا خلاف ذلك» في إشارة إلى ضعف (أرياح) وشذوذها وصحّة (رياح) وتواترها. يقول صاحب اللّسان موردًا الخبر نفسه مع اختلافٍ يسير في اللّفظ: «وأنكر أبو حاتم على عُمارة بن عقيل جَمْعه الرّيح على أرْياح قال: فقلتُ له فيه إنّما هو أرواح، فقال: قد قال الله تبارك وتعالى «وَأَرْسَلْنَا ٱلرِّيَاحَ» وإنّما الأرْوَاحُ جمْعُ رُوح، قال: فعلمتُ بذلك أنّه ليس ممّن يُؤخَذُ عنه»[4]. هكذا لا يتأهّل عمارة بن عقيل لمرتبة الشّاعر/الحُجّة الذي يجد العالم بالشعر في شعره شواهد على صحيح كلام العرب وأساليبها. إنّ الثّنائيّة المفتاح في الخبر الذي أورده صاحب الأغاني هي: الطّبع/العِلْم: فالطّبع يجذب الشاعر إلى الخطإ والعِلْم يجذبه إلى الصّواب فيكون عليه فـي هذه الحال أن يخلق ضربًا من التّعادليّة بين سلطة الفنّ وسلطة المعيار. ولسْنَا نُسْرِفُ إن قلنا إنّ العلماء بالشّعر بروحهم الصّفويّة ونزعتهم المعياريّة المتشدّدة أرهقوا الشاعـر وشعره. ففي الوقت الذي يطالبونه بأن يكون مطبوعًا غير منقّح لما يقول يشترطون أن يكون شعره حجّة حتّى يُؤخذ عنه. أفيستجيبُ الشّاعر لصوت الجمال والفنّ أم لصوت المعيار والعِلْم؟!.

4/ صَرْفُ الكَلِمة: ويتّصلُ المثال (06) بقضيّة «ما ينصرف وما لا ينصرف»[5] ممّا أثاره الأصمعي من خلال بيتٍ شعريّ لابن قيس الرقيّات لم يصرف فيه «مصعباً» وحُكمُ ذلك الاسم هو التّنوين. ومعلومٌ أنّ الإعراب يجري في دائرة أهمّ أقسام الكلام أي الأسماء[6] بخلاف البناء الذي يجري في دائرة الأفعال والحروف. وقد ربط النّحاة التمكُّنَ بالإعراب وعَدَمَه بالبناء[7]. ووَفْقَ قاعدة سيبويه: «جميعُ ما يُتْرك صَرْفه مُضارَعٌ به

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 05 ص 355 وانظر: ابن فارس: معجم مقاييس اللّغة بيروت/ دار الجيل(د ت) ج02 ص 454

(2) نفسه

(3) نفسه

(4) نفسه

(5) سيبويه: الكتاب ج01 ص22

(6) المنصف عاشور: ظاهرة الاسم في التفكير النحويّ ص 254

(7) سيبويه: الكتاب ج 01 ص 15

الفعلُ»[1] نؤكّد أنّ الشّاعر بِعدَم صرفه (مصعب) يكون قد ضارع بين بنية الاسم وبنية الفعل فأصبح آخرُ الاسم وكأنّه مبنيٌّ على الضمّ. لقد نتج عن عدم التّنوين ضعف الاسم في التمكّن لأن الشاعر أخرجه عن خصائص الأسماء المستحِقَّة للإعراب[2]. وبالرّغم من أنّ (مصعباً) لا ينطبق عليه سببٌ من الأسباب المانعة للأسماء من تمام الصّرف[3] فإنّ الشاعر مَنَعه من الصّرف حتّى يستقيم الوزْن إذ لو صرفه لطال المقطع القصير في التفعيلة ومن ثمّ تتحوّل من [ومُصعَبُجِيـ] إلى [ومُصْعَبُنْ حِي] فتستحيل من (مفاعَلَتن) إلى (مُفَاعَلاتُنْ) وفي ذلك تقويض ظاهر للقالب الإيقاعي للبيت. إنّ الشاعر حسب الأصمعي لم ينجح في تطويع «الصّرفيّ» لخدمة «الإيقاعيّ» بل إنّه شوّه بنية الكلمة بنقلها من الإعراب إلى البناء عن طريق منْعها من الصّرف خضوعًا لإكراه الوزن ممّا يقوم دليلاً على عدم سيطرته على ألفاظه ومعانيه. إنّ العلماء يرون فيما صنع الشاعر اجتراءً على القاعدة الصّرفيّة. لذلك نفى الأصمعي عن شعر ابن قيس الرّقيّات صفة الحُجِّيّة معتبرًا إيّاه من الشِّعر غير الحقيق بالرّواية مع ما يظهر من خلال ذلك من تعميم وإطلاق مردُّهما صفويّة العالِم بالشِّعر وتشدّده المفرط.

5/ الأصل والزّيادة: إنّ أصل الكلمة هو الفعل الثّلاثي المجرّد أمّا الزّيادة فتتمثّل في الهمزة التي تلحق أوّل الفعل. يقول سيبويه: «فأمّا الهمزة فتلحق أوّلاً ويكون الحرف على أفْعل ويكون يَفْعَلُ منه يُفْعِلُ وعلى هذا المثال يجيء كلّ أفْعَلَ»[4]. وقد عاب الأصمعي من خلال المثالَيْن (07/08) على الكميْت وأبي نواس الخلْط بين البنيتيْن: الأصليّة الثلاثيّة والمزيدة بحرف الهمزة في أوّلها:

* العيب المتعلّق بالكُمَيْت: عرضنا فيما مرّ لموقف الأصمعي من الكميت وقد قال فيه: «الكميت بن زيد ليس بحجّة لأنّه مولَّد»[5]. أمّا في هذا المقام فيبيِّن الأصمعي على نحو تطبيقيّ مَظْهرًا من ضعف الشّاعر في التّعامل مع بنية الكلمة من خلال بيتٍ استعمل فيه (أرْعد/ أبْرَق) بدل (رَعَدَ/ بَرَقَ) مع قيام الفرق المعنويّ بين البنية والأخرى. لأنّ زيادة الهمزة وظيفيّة فرَعَدَ وبَرَقَ بمعنى أوْعد وتهدّد، أمّا بعد إلحاق الهمزة بأوّل الكلمة فيصبح

(1) نفسه ص 23
(2) المنصف عاشور: ظاهرة الاسم في التّفكير النّحويّ ص 275
(3) نفسه ص 275-276
(4) سيبويه: الكتاب ج 04 ص 279
(5) سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 69

أرْعد وأبرق بمعنى الدّخول في الرّعد والبرق[1]. إنّ عدم تفريق الشاعر بين معنى الكلمة في أصلها ومعناها مزيدةً ممّا يُبيحُ للعالم بالشعر القدح في شاعريّتِه لذلك ينعته بالمولّد في إشارة إلى ضعْف لغتِه من خلال عدم اهتدائه إلى خلْع اللّفظ الصحيح على المعنى المُراد.

* العيْب المتعلّق بأبي نواس: كنّا قد توقّفنا فيما مرّ عند موقف العالم بالشعر من أبي نواس وشعره من خلال وصْف أبي عبيدة له بأنّه بانٍ كملْت آلتُه ولكنّ بناءَه منقوص في حاجةٍ إلى الجودة. ورأيْنا خلال تحليلنا لهذه الصّورة أنّ أبا نواس وإن كان مطبوعًا فهو عندهم ذو نشأة حضريّة لذلك افتقر إلى اللّفظ الأعرابيّ فكان لحّانة. ويقف الأصمعي في هذا الصّدد على مظهر من مظاهر ضعف البناء الذي وسمه أبو عبيدة بأنّه منقوص من خلال استعمال الشاعر لصيغة صرفيّة بدل أخرى: (أفْرى) بدل (فَرى). إنّ أبا نوّاس يريد المعنى السّلبي وهو الفَرْي مادام قد ذكر هجاء نزار والفَرْي بمعنى الشقّ والإفساد[2] أمّا أفراه فبمعنى «أصْلَحه وقيل: أمر بإصلاحه كأنّه رفع عنه ما لحقه من آفةِ الفَرْي وخلَلِه»[3]. إنّ إلحاق الهمزة بأوّل (فرى) نجمَ عنه تحويل للمعنى برمّته: من معنى سلبيّ هو الإفساد إلى آخر إيجابيّ هو الإصلاح. وقد قادت غفلةُ الشاعر عن إدراك الفرق بين الصّيغتيْن الصّرفيّتيْن إلى وقوعه في الخَطَإ ومن ثمّ خرج عن إجماع أهل اللّغة: «والمتْقنون من أهل اللّغة يقولون فَرَى للإفساد، وأفرى للإصلاح»[4].

يتّضح من خلال ما سقناه من أمثلة متّصلة بالمستوى الصّرفي من الخطاب الشّعري أنّ العالم بالشعر صرفَ اهتمامه إلى ذلك المستوى إدراكًا منه لأثره الجليل في بناء القول بناءً تامًّا غير منقوص. فكلّما أحْكم الشّاعر اختيار مبانيه الصّرفيّة عن طريق حُسْن الملاءمة بينها وبين المقتضيات التّركيبيّة والإيقاعيّة، كان ذلك في خدمة اللّفظ بحيث لا تنبو بنية عن محلّها في التّركيب ولا عن قالبها الإيقاعيّ في الوقت الذي تقع فيه على المعنى الذي أراده الشّاعر.

لقد تبيّن لنا مسلكان في التعامل مع اللفظ في مستواه الصرفي: مسلك جماليّ اهتم فيه العالِم بالشّعر بالكلمة من حيث هي إجراء أسلوبيّ مثل التعبير عن المخاطَب المفرد

(1) ابن منظور: لسان العرب ج01 ص 381 وراجع ج 05 ص 243
(2) ابن منظور: لسان العرب ج 10 ص255
(3) نفسه
(4) نفسه

بالمخاطَب المثنَّى كما في المثال (01) والتصرّف في الضمائر تحقيقاً للإيهام بالمدح على نحو ما صنع عدي بن الرقاع مع سليمان كما في المثال (02) واستعمال الضمير على نحو يفضي إلى الإخلال بالغرض كما في المثال (05). فللتصرف في بنية الكلمة أثر كبير يساهم في إنجاح البلاغ الشعري كما يساهم في إفشال ذلك البلاغ وإبطال تأثيره. أما المسلك الثاني في التعامل مع اللفظ في مستواه الصرفي فمعياريّ خالص ألحّ العالم بالشعر من خلاله على ضرورة مراعاة الشاعر للقواعد المتحكِّمة في الإفراد والجمع وفي الصرف ومنعه وفي الأصل والزيادة. وبذلك يكون المعياريّ مسيِّراً للجماليّ ومن ثم يتحوّل العالم بالشعر من ناقد معوِّل على الذوق إلى لغويّ متشدِّد لا يتردَّد، إذا ما أخذ على الشاعر خطأً، أن ينزع عن شعره صفة الحُجِّيَّة. فلدى العالم بالشعر ترتبط القيمة الفنية للشعر بقيمته اللّغوية. ومن ثَمّ يقع إخضاع "الجماليّ" لـ "المعياريّ".

ج/ المستوى المعجمي: لقد اهتمّ العالم بالشِّعر بالكلمة من جِهة المعنى المتواضع عليه ومن جهة الاستعمال غرابةً وألفةً:

ج 1 / الكلمة من جهة المعنى:

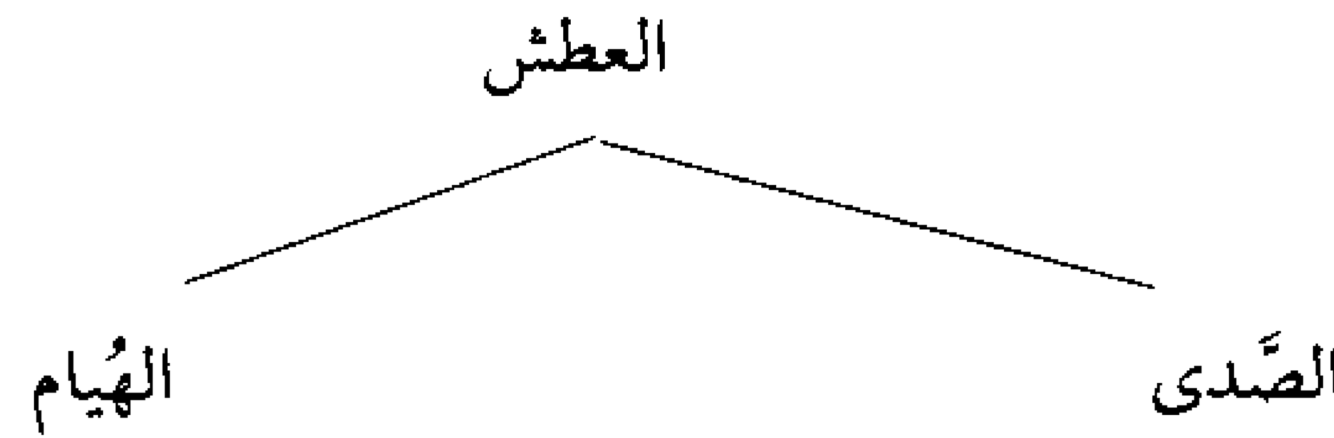
المثال	المصدر	العالم بالشعر	التّعليقُ
01	شرح نقائض جرير والفرزدق ج 03ص 1047	الأصمعي	«تـركـتْ حـوائـمَ صـاديـاتٍ هُيَّمًـا مُنِـعَ الشّفـاءُ وطَـابَ هـذا المشْـرَعُ (الكامل) الحوائمُ التي تدور حول الماء لتقع على الماء، ثمّ تمتنِع من الوقوع. قال والصّادي العطشان قال الأصمعي: إذا اختلف اللّفظ والمعنى واحدٌ استحسنت العربُ إعادة الألفاظ، وذلك أنّه قال (= جرير) صاديات ثم هُيَّمًا وهما جميعًا من العطش. قال أبو عبد الله: يُقال الهُيام ينَالُ الإبلَ فتشربُ الماء فلا تَرْوَى منه»

02	طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم الجمحي ج01 ص424	ابن سلاّم	«كان (= عمر بن لجأ) يُنْشِدُ أرجوزة له يصف فيها إبله، وجريرٌ حاضرٌ بالماء فقال التّيمي: (الرّجز): قـد وردتْ قبـل أَنَـى ضَحـائهـا تقَـرُّشَ الحيّـاتِ فـي خِـرشـائهـا جـرّ العجـوز الثِّنْـيَ مـن رِدَائِهـا فقال له جرير: أخْفَفْتَ مَرّها! قال: فكيف أقول؟ قال: تقول: ❊ جرّ العَروس الثِّنْيَ من ردائِها❊»
03	المـوشّـح للمرزباني ص 70[1]	يونس	«حدّثنا الأصمعي قال: كنّا في حلقةِ يونس فجاءنا مروان بن أبي حفصة فقال: أيّكم يونس؟ فأومأ إليه، فجلس فقال: أصْلحكَ اللّه، إنّي أرى أقواما يقولون الشِّعر، لأن يكشف أحدهم عن سَوءتِه فيمشي في الطّريق أحْسن من أن يُظْهر مثل ذلك الشّعر وقد قلتُ شعرًا أعرضه عليك فإن كان جيّدًا أظهرته وإن كان رديئًا سترتُه وأنشده (الكامل) ❊ طَرَقتكَ زائرة فحَيِّ خيالها❊ قال: فقال له: ياهذا اذهب فأظهِرْهذا الشّعر، فأنْتَ واللّه فيه أشعرُ من الأعشى يريد في قوله (الكامل) ❊ رحلتْ سميّةُ غُدْوةً أَجْمَالَها❊ فقال له مروان: قد سُؤْتَني وسَررْتَنِي: فأمّا الذي سررْتني به فلارتضائِكَ الشّعر وأمّا الذي سُؤتني به فلتقديمكَ إيّاي على الأعشى. قال: نعم، إنّ الأعشى قال (الكامل): فـرميـتُ غفلَـة عيْنِـه عـن شـأنِـه فـأصبْـت حبّـة قلْبهـا وطحـالهـا والطّحال لايدخل في شيءٍ إلاّ أفسده وأنتَ لم تقل ذاك»

[1] وانظر أيضاً: الأصفهاني: الأغاني ج 10 ص 87

04	نفســـــه ص 316	الأصمعي	«سمعتُ الأصمعي وذكر مروان بن أبي حفصة، فقال: كان مولَّدًا ولم يكُن له علم باللّغة حضرتُه في حلقةِ يونس وسأل يونس عن قول زهير (الطّويل): فبتْنــا عُـــراةً عنــد رأسِ جـــوادِنــا يُـــزاولنَــا عـــن نفســه ونُـــزاوِلُــه قال: فقال مروان: منَ «العُرَوَاء» من البَرْد قال: فقلتُ له: أخطَأتَ، لو كانت مِنَ «العُرَواء» لقال: فَبِتْنَا مَعْرُوّينَ، إنّما عنَى أنّهم باتوا مشَمِّرينَ كما يُقال: تجرّد فلانٌ للأمْرِ»

□ المثال 01: أجرى الأصمعي قراءةً معجميّة على بيتِ جرير فسلّط الضّوء على العلاقة الدّلاليّة بين (صَادِيات) و(هُيَّمَا) وهي علاقة قائمة على التّرادف يؤكّده جامعٌ معنويٌ هو (العطش):



فالصّدى هو «شدّة العطش»[1] أمّا الهُيامُ فَهو أيضاً: «أشدُّ العَطَشِ»[2]. ويُقال: «رَجُل مَهْيُوم وأهْيم شديدُ العطش والأنثى هَيْماء»[3]. إنّ ما يَعْنِينا من قراءة الأصمعي ليس وقوفه على الصّلة المعجميّة بين الكلمتيْن بل موقفه الجماليّ من ظاهرة التّرادف في البيت الشّعري. وتحيل عليه عبارة (استحْسنت العرب). إن الحُسْن يتجسّد عبر اختلاف اللّفظ وإعادة المعنى ممّا يقابل، في باب البديع، الجناس باعتباره تجسيمًا لاختلاف المعنى وإعادة اللّفظ. إن المستوى المعجميّ مُوظَّف، لدى العالم بالشعر، لخدمة

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 07 ص 311
(2) نفسه ج15 ص 183
(3) نفسه ج 09 ص 60

المستوى البلاغي الفنّي في الخطاب الشعري ممّا له صلة بأساليب الزّينة اللّفظيّة وطرائقِها. كما تحيل لفظة (العرب) على أنّ هذه الظاهرة التي وقف عندها الأصمعي ممّا أجمع الشعراء والعلماء بالشعر على إقراره ضمن محاسن اللّفظ في إطار ما أجمعوا عليه من خصائص قوليّة تُشَكّل أساسًا من أُسُس رؤيتهم للشِّعر التي مثّلت مهادًا للنّظريّة الشعريّة التي سيسْتَصْفي النّقاد أصولها من جهود علماء كالأصمعي وأمثاله.

□ المثال 02: إنّ الاختلاف بين التّيْميّ وجرير في اختيار اللّفظ من القائمة المعجميّة المتعلّقة بصفات المرأة. فكما توصَف المرأة «بالعجوز» «الشّيخَة الهَرِمة»[1] توصَف «بالعَروس» القويّة الحديثة العهد بالزّواج، فالاختلافُ بين الكلمتيْن ليس على صعيد الميزان الصّرفي إذ يجمعهما الوزنُ: (فَعُول) وإنّما في المعنى المعجميّ: فالعجوز يرتبط معناها بالشيخوخة والهرم والبُطء أمّا العَروس فيرتبط معناها بالشّباب وقوّة الحركة والسُرْعة. والسّؤال: أيّ المعنييْن أنْسبُ لخدْمة الصّورة: معنى «العجوز» أم معنى «العَروس» ما دام لا ينجرّ عن إبدال هذه بتلك تغيير في التركيب أو الوزن؟[2]. إنْ كان الموصوف هو حركة الإبل فلا محيد عن تجسيم قوّة الحركة عند الوطْء لذلك لا تكون دلالات الضّعف والعجز والبُطْء التي ينعقد عليها معنى «العجوز» في خدمة الصّورة المفعمة حيويّة إلى حدّ العُنف. إنّ ما يعنينا أساسًا في هذا المقام ليس الصورة الفنيّة في حدّ ذاتها أهي كما فَهِمها جرير أمْ كما أرادها عمربن لجأ. فالأهمّ من هذا وذاك هو أثرالمعنى المعجمي في تشكيل تلك الصّورة على نحو من الأنحاء. فبقدر ما تكون الكلمة المختارة من القائمة المعجميّة مولِّدة للطّاقة الإيحائيّة فإنّ الشّاعر يكون قد نَجَح في التّعامل مع مستوى من مستويات الخطاب الشّعري وهو المستوى المعجميّ. إذ لايكفي أن يكون رصيدُه المعجميّ ثريًا بل لا بدّ له من أن يُحْسن استغلال ذلك الرّصيد في وضْع خُطط الخطاب على نحو يجعله يعرج في سماء الجودة الفنّية.

□ المثال 03: فهِم مروان بن أبي حفصة أنّ يونس فضّله على الأعشى تفضيلاً مطلقاً. لكنّ الخبر الذي ساقه الأصمعي يؤكّد أن التّفضيل مقيّد منحصر بين نصّيْن: واحد

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ج9 ص 60

(2) ولكنّ الإجابة لاتكون قطعيّة ففي حين ذهب جرير إلى «أثر الوطْءِ» في الصورة ذهب عمر بن لجأ إلى معنى «اللّين»: ساق أبو عبيدة ردَّ عمرِ بن لجأ على موقف جرير في رواية مغايرة للخبر: «فقال عمر يعيبُ عليّ قولي: جرّ العجوز الثني من خفائها، وإنما أردْت لينه ولم أرِدْ أثرَه» راجع: شرح نقائض جرير والفرزدق ج 02ص 655.

لمروان وآخر للأعشى. وغير خافٍ احتذاء مروان لقصيدة الأعشى رويّاً وبحْرًا. ولئن لم يعقِدْ العالم بالشعر مُقارنة بين قصيد ابن أبي حفصة ومِدحة الأعشى في قيس بن معد كرب[1] فإنّه بنَى حُكْمه النّقدي على بيت واحد ينتمي إلى قسم النّسيب واقتصر من ذلك البيت على الجانب المعجمي من خلال التّوقّف عند معنى كلمةِ (طِحَال). وأصْلُ الطِّحال في اللّغة «لحْمَة سوْداءُ عريضة في بطن الإنسان وغيره عن اليسار لازِقةُ بالجَنْبِ»[2]. ويُقال طَحَلَهُ بمعنى «أصاب طِحالَهُ»[3] وقد رأى يونس أنّ معنى الطّحال لاينسجم وحبّة القلْب وهي «العَلَقةُ السّوداء التي تكون داخل القلْب»[4]. وبالعودة إلى سياق القصيدة نجد أنّ الأعشى قد ذكر المرأة وزوْجها الذي لايغفل عنها مصوّرًا الصّراع بين العاشق والزّوج الرّقيب. فهذا يحوط زوجته وذاك يرعاها مترصّدًا سانحة وِصالِها إلى أن غفَل الزّوج فتمكّن العاشق من غايتِهِ وقد عبّر الشاعر عن استجابة المرأة بإصابة حبّة قلْبها تشبيها لها بالفريسة وقد أوقعها صيّادُها. وعلى قدر مناسبة (حبّة القلب) للسّياق فإنّ معنى (الطّحال) يبدو، عند العالم بالشعر شاذًّا عن ذلك السّياق لأنّه مقترن بالفساد والكدر: «طَحِل الماء طَحَلا فهو طَحِل: فسَد وتغيّرت رائحته من حَمْأتِه (...) وماءٌ طَحِل كَدِرٌ»[5] لذلك قال يونس: «والطِّحالُ لايدخل في شيء إلاّ أفسده». إن معنى الطّحال يبدو غير منصِهرٍ ضمن صورة العاشق وهو يرْعى صيْده حتّى إذا غفل النّاظِرُ أصاب فريسته في سويْداء القلْب فالغاية هي التّعبير، بصورة مجازيّة، عن التمكّن من المرأة أمّا عبارة (أصاب طِحالها) فليست الأداة اللّفظيّة المناسبة لتَحقيق تلك الغاية لأنّ للطّحال معانيَ حافّة كالفساد والكدر... ممّا يقوّضُ جمالية الصّورة ويُعْدمها. وبقطع النّظر عن النّزعة المعياريّة التّعميمية التي أباحتْ للعالم الحطّ من قصيدة كاملة بناءً على كلمةٍ واحدة فإنّ الأكيد أنّ الشّاعر مُطالبٌ، أمام علماء صفويّين متشدّدين، بسياسة رصيده المعجمي سياسةً حكيمة فلا يُدْرجُ في تأثيث نَصّه الشّعري من المعاني المعجميّة إلاّ مايقوّي جماليّة القول لأن سوء اختيار المعنى المعجمي المناسب ينجرّ عنه في الغالب إهدارٌ للطاقة التخييليّة ممّا ينعكس سلْبًا على المعنى الشّعري.

---

(1) الأعشى: الدّيوان بيروت دار صادر (دت) ص 150 ومابعدها
(2) ابن منظور: لسان العرب 08 ص129
(3) نفسه
(4) نفسه ج03 ص 11
(5) نفسه ج 05 ص 129

□ المثال 04: أراد الأصمعي أن يكشف، من خلال ماجدً في مجلس يونس، عن صورة الشّاعر المولَّد غير المتمكّن من اللّغة، لذلك وقف عند فهم مروان بن أبي حفصة لمعنى (عُراة) في بيتٍ لزُهيْر ليقوم بعد ذلك بتخْطيئه:

* فهم مروان لمعنَى (عُراة): وقد تجسّد من خلال ردّ الكلمة إلى (العُرَوَاء) وهي «الرّعْدةُ مثل الغُلَوَاء»[1] وقال الأصمعي: «إذا أخذتِ المحمومَ قِرّة ووجدَ مَسَّ الحُمّى فتلك العُرَواء»[2] فمروان فَهِمَ (عُراةً) من خلال ماتصوّره من صلةٍ اشتقاقيّة تشدُّ الكلمة إلى (عُرَوَاء) فذهب إلى أن الشاعر يصف حالهم وهم يجابهون البرْد.

* تخطيء الأصمعي لمرْوان: نفى الأصمعي قيام صلة اشتقاقيّة مباشرة بين (عُراة) و (عُرَوَاء) لأنّ القاعدة الصرفيّة تقْضي بأن يقول الشاعر - إذا ما قصد معنى البرْد - (معْرُوّينَ) ومُفْردها (مَعْرُوٌّ) بدَل (عُراة). ففي ضوء هذه الحجّة الصرفيّة يسْتبعدُ العالم بالشعر معنى البَرْد ليصرف الكلمة في بيت زهيْر إلى معنى التّشمير والتجرّد للأمر والاستعداد له: يُورد ابن فارس في معجَمه «قال أبو دواد (المتقارب):

فبِتْنَا عُراةً لدَى مُهْرِنَا ... نُنَزِّعُ من شفتيْه الصَّفَارَا

أي متجرّدينَ كما يُقال تجرّدَ للأمر إذا جدّ فيه»[3] إنّ العالم بالشعر يأخذ على الشاعر عدم تفريقه بين (العَاري) و (المَعْرُوّ) في الكلمتين: (عُراة) و (معْرُوّين) لذلك ضلّ عن الفهم الصّحيح وقد احتكم في ذلك إلى القاعدة الصّرفيّة لتحديدِ المعنى المعجميّ المقصود في بيت زهير ممّا يدلّ على تسْخيره بنية الكلمة وصولاً إلى معناها. إنّ المعنى المعجميّ وإن وقع تحت وطأة التحوّل الدّائب بحكم التجدّد المستمرّ للحاجات التّواصليّة للمجموعة اللّغويّة فإنه يظلّ محكومًا بشيءٍ من الثّبات: ثبات قواعد اللّفظ. ونعني بها الأبنية الصّرفية وهي بمثابة القوالب الحاملة للمعاني وفي الانصراف إلى قالب دون آخر انصراف إلى معنًى دون سواه.

ج2/ الكلمة من جهة الاستعمال غرابةً وألفةً:

إنْ كانت الغرابة مرتبطة باللّفظ الوَحْشيّ فإنّ الألفة مرتبطة بالمتداول المأنوس منه.

---

(1) نفسه ج 09 ص 177
(2) نفسه
(3) ابن فارس: معجم مقاييس اللّغة ج 04 ص 296

فقد رُوي عن ابن الأعرابيّ أنّ المهلهل «سُمّيَ مهلهلاً لأنّه أوّل من رقّق الشّعر وتجنّب الكلام الغريب الوحشيّ»[1]. فالغريب إذن هو غير المعروف بين النّاس أو هو معروف من قلّةٍ قليلة ممّا يؤكّد عدم استئناس الغالبيّة له. إنّ المراد بالغريب هو المراد بـ «الوحشيّ» و «الحوشيُّ» والمصطلحات الثّلاثة تعْني «كلّ ماله صفة مخالفة للمألوف»[2] وقد توقّف العالم بالشعر عند خرق الشّاعر لذلك المألوف باعتماد اللّفظ الدّخيل كلفظ النّبيط[3]: «ذُكر الطّرمّاح عند أبي عمرو بن العلاء فقال: رأيته بسواد الكوفة يكتب ألفاظ النّبيط فقلتُ له: ما تصنع بهذه؟ قال: أُعْرِبها وأُدخلها في شعري»[4]. فالطّرمّاح الذي نشأ بالسّواد[5] يتشرّبُ ألفاظاً غير فصيحة شاذّة عن أصول إعراب الكلمة العربيّة ويُجابهُ ذلك الشّذوذ بإعراب تلك الألفاظ بإخضاعها لهيئات إعرابيّة تُبينُ عن معانيها لأن الإعراب هو «الإبانة عن المعاني بالألفاظ»[6]. إنّ الشّاعر إذ يبذل هذا الجهد الجهيد في خلق نسَب عربيّ للكلمة فإنّما يروم زعزعة المألوف لدى المتقبّل عن طريق إدهاشه بلفظٍ لم يطرق مسمعَه من قَبْل، وهي الغاية نفسها التّي يرومها من خلال زرْع لفظٍ عربيّ مهجور الاستعمال في قصائده لإضفاء الطّابع الحوشيّ عليها. لذلك كان الكميت والطّرمّاح حريصيْن على تلقّف الغَريب: يقول الأصمعي: «الكميْت تعلّم النّحو وليس بحجّة وكذلك الطرمّاح، وكانا يقولان ماقد سمعاه ولا يفهمانه»[7] وقد رُويَ عن رؤبة قوله «سألني الطرمّاح والكميْت عن شيءِ من الغريب، فلما كان بعْدُ رأيْته في أشعارهما»[8]. إنّ الشاعر الذي يحْرِص على الغريب في قصائده لإدهاش المتقبّل بلفظٍ تلاشى استعماله، مُدَّعٍ للبداوة على صعيد القول باعتبار أنّ الشّعر البدويّ هو النّموذج الذي يرتضيه العلماء، وفي سبيل تحقيق تلك الغاية يُجهِد نفسه في لَمِّ شوارد الكلام ونادره: «إنّ تكلّف الغريب خروجٌ عن المألوف وتحقيق لمَا ذكرناه عن متصوَّر «مخالفة الأُنس» فهو عند الشّاعر المحدث ادّعاء «بداوة» زائفة»[9]. لذلك

(1) المرزباني: الموشّح ص 94
(2) توفيق الزيدي: جدليّة المصطلح والنّظرية النّقديّة ص 151
(3) راجع عن النبيط: اللسان ج 14 ص22
(4) المرزباني: الموشح ص 267
(5) نفسه
(6) ابن جنّي: الخصائص ج 01 ص 35
(7) المرزباني: الموشّح ص 268
(8) نفسه
(9) توفيق الزّيدي: جدليّة المصطلح والنظرية النّقديّة ص 152

لايتوانى عن تصيّد الغريب: يقول الطّرمّاح في وصْف ناقةٍ (المديد):

«تمْسَـــحُ الأرضَ بمُعْنَـــوْنِـــسٍ   مثْـــل مِئْـــلاَةِ النّيـــاح القيـــام

مُعْنَوْنس: ذنَب طويل. ومئلاة واحدة المآلي وهي خِرَقٌ تُمْسِكها النّساء بأيديهنّ إذا قُمْن للنّياحة. والنّياح جمْع نوح...»(1) إنّ في تشبّه الشاعر بالبدو وقوعًا في التكلّف ممّا يزعزع صورة الشاعر المطبوع التي يُثْنِي عليها العالم بالشعر بلا حدود، فالمطبوع هو منْ يخاطب النّاس بمألوف اللّفظ ليضمن التّأثيرَ فيهم، بدل إدهاشِهم، وإثارةَ فضولهم، عوض إثارةِ استغرابهم: «قيل للسّيد: ألا تستعمل الغريب في شعرك؟ فقال: ذاك عيٌّ في زماني وتكلّف منّي لو قلْتُه، وقد رُزِقْتُ طَبْعًا واتّساعًا في الكلام، فأنا أقول مَا يعرِفُه الصّغير والكبير ولا يحتاج إلى تفسير»(2). ومثلما أُنْكِرَ اجتلابُ الغريب على المحدَث من الشّعراء فقد أُثْنِي على الأوائل منهم من أهل البدْو بسبب عدم اتّباعهم حوشيّ الكلام. ألمْ يُثْنِ عمر بن الخطاب رضي الله عنه على زهيْر عندما ذكر أنّه: «لا يتّبع حُوشيّ الكلام»(3)؟. إنّ المعجم اللّفظي المألوف هو الذي يُوثّق الصّلة بين الشّاعر والمتقبّل فينفتح مجال التأثير رحْبًا فسيحًا، أمّا معجم الغريب أو الوحشيّ فيُحدثُ بينهما صَدْعًا فيستغلق اللّفظ ومن ثمّ يستبْهِم المعنى. وبالرّغم من أنّ العلماء يُعْنَون بالغريبِ في إطار الاستشهاد وجمْع المادّة اللّغويّة ضمن مشاغلهم التّوثيقيّة العامّة(4) فإنّ اجتلابَ الغريب ادّعاءً للبداوة هو عندهم تكلّف وأمارة من أمارات تعثّر الطّبع وضعْفه.

سواء تعلّق الأمر بالكلمة من جهة معناها المعجميّ أم من جهة استعمالها من حيث الغرابة والألفة فإنّ الأكيد أنّ العلماء اعتنوا بالمستوى المعجمي عناية فائقة بل إنّ الشّعر كان لهم خير مَعين نهلوا منه الشّواهد التي تخدم مشغلهم اللّغوي القائم على حفظ الرصيد المعجمي من الضّياع والتلاشي. إن الشّاعر الذي يجري كلامه على ماتواضعت عليه العرب من معاني الكلمات هو الحجّة لديهم أمّا الشّاعر غير المتمكّن من رصيد المجموعة المعجميّ فهو الضّعيف المولَّد الذي لاتُرْوى أشعاره لذلك لا يلقى منهم إلاّ الطّعن والازدراء. ولا أدلّ على ثقافة العلماء المعجمية من تعويل أصحاب المعاجم على

(1) المرزباني: الموشّح ص 268
(2) العسكري: الصّناعتيْن ص 76
(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01ص 76
(4) ابن خلكان: وفيات الأعيان ج 03 ص 466: يقول صاحب الوفيات عن أبي عمرو بن العلاء: «وكانت كُتبه التي كَتبَ عن العرب الفصحاء قد ملأتْ بيتًا له إلى قريب من السّقف»

آرائهم. فهذا ابن منظور مايفتأ يعتمِد في شروحه ونقُولِه على آراء كثيرين منهم كأبي عمرو بن العلاء وأبي عبيدة والأصمعي. . .[1]. إنّ الشاعر يُبْدع في إطارِ رصيدٍ معجميّ جامع. وكاد دور العالم بالشعر ينحصر في البحث في مدى التزام الشاعر بذلك الرّصيد وبين سلطة الرّصيد والرّغبة في الإبداع يُرهَق الشاعر، فإن أرْضى طبعه أخطأ في حقّ اللّغة وإن حافظ على اللّغة أخطأ في حقّ طبْعِه. وبقطع النظر عن مدى توفيق الشاعر أو عدمه في التعامل مع الرصيد المعجمي فإن ما نودّ لفت النظر إليه من خلال الأمثلة التي تقدم تحليلها هو إمكانية التّوظيف الجمالي للمستوى المعجمي في النصّ الشعريّ. فقد عرض العالِم بالشّعر ضمنياً لجماليّة التّرادف بين (صَادِيَاتٍ) و (هُيَّمًا) واعتبر ذلك إجـــراء أسلوبيا تستحسنه العرب كما في المثال (01)، ولجدليّة المعجميّ والمجازيّ إذ بان لنا أن للمعنى المعجميّ أثره في تشكيل الصّورة الشعريّة مثلما يتضح ذلك في الخبر الذي أورده الجمحي عن عمر بن لجأ وجرير كما في المثال (02). كما عرض العالِم بالشّعر ضمنياً لما يمكن أن يؤدي إليه سوء اختيار الكلمة من القائمة المعجميّة من تشويه لجمالية الصّورة على نحو ما شوَّهت كلمةُ (طحال) جماليَّةَ الصّورة في بيت الأعشى كما في المثال (03). إن المعنى المعجميّ وثيق الصِّلة بتَشكُّل المعنى الشّعري.

د) المستوى التركيبيّ:

د1) في تركيبة الجملة: يتجسّم التّركيب نحويّا من خلال قيام الائتلاف بين طرفيْن على الأقلّ: اسم واسم أو اسم وفعل، وهما طرفان لا يغْنَى واحدٌ منهما عن الآخر[2] ويتجسّم الائتلاف بينهما بكلام يحسن السّكوت عليه وهو الكلام الذي يكوّن الجملة لأن الملفوظ لا بدّ فيه من التّركيب ليُعتبر جملةً[3]. إنّنا نروم من خلال المستوى التركيبي التوقّف عند المعاني التي تفيدها الوحدات مؤتلفة ولاَ تفيدها وهي منفردة[4]. ومن ثَمّ نكتشف تتبّع العلماء بالشِّعر لطريقة الشاعر في نَسْق الوحدة على الأخرى وتقويمهم لتك الطريقة في تعامل المبدع مع اللّفظ على صعيد التأليف:

---

(1) ومن عيّنات الثقافة المعجمية للعالِم بالشّعر كتاب للأصمعي بعنوان «مااختلفت ألفاظه واتفقت معانيه» تحقيق ماجد حسن الذّهبي دمشق دار الفكر ط 1 1986

(2) سيبويه: الكتاب ج 01 ص 23

(3) عبد القادر المهيري: من الكلمة إلى الجملة ص 140

(4) نفسه

المثال	المصدر	العالم بالشعر	الخبر
01	الأغاني للأصفهاني ج 17 ص 334	عنبسة الفيل	«عن عنبسة النّحويّ قال: قلتُ لذي الرّمة وسمعته يُنْشدُ ويقول (الطّويل): وعَيْنَانِ قالَ اللّهُ كونَا فكانتاَ فعوُلَيْنِ بالألْبَابِ مَا تَفْعَلُ الْخَمْرُ قال: فقلْتُ له: فهلاّ قلتَ، فَعُولان؟ فقال: لوقلتَ سبحان الله والحمد لله ولا إله إلاّ الله والله أكبر، كان خيرًا لك، أي أنّك أردْتَ القدَر. وأراد ذو الرّمة: كونا فَعُولَيْن، وأراد عنبسة: وعيْنَان فَعولان»
02	الموشّح للمرزباني ص 211	الأصمعي	«أخبرنا ابن دريْد قال: أخبرنا أبو حاتم قال: سألتُ الأصمعي عن الرّاعي، قال: ليس بفحل. وقد أنكر على الرّاعي قوله (الطّويل): فلمّا أتاهَا حَبْتَرٌ بسلاحِه مضَى غيرَ مَبْهُورٍ وَمنْصَلَهُ انْتَضَى أراد انتضى منصلَه فقدّم، وأخّر».
03	نفسه ص 238	أبو عمرو بن العلاء	«... حدّثنا الأصمعي قال: سمعتُ أبا عمرو بن العلاء يقول أخطأ ذو الرّمة في قوله (الطّويل): حرَاجيجُ ما تنفكُّ إلاّ مُنَاخةً على الخَسْف أو نَرْمي بها بَلَدًا قَفْرَا في إدخاله «إلاّ» بعد قوله «ماتنفكُّ» قال الفضل: لا يُقال: ما زال زيد إلا قائماً. قال الصّولي: وسمعت أحمد بن يحي يقول: لا يدخل مع «ما ينفكّ» و «ما يزال» «إلاّ» لأنّ «ما» مع هذه الحروف خبر وليست بجَحْد»

«قال الأصمعي: فَلَحَنَ ابن قيس في بيتٍ منها في النّدْبة حين قال (الكامل): تبْكِيكُــــمُ أَسْمَـــــاءُ مُعْــــوِلَــــةً وتَقُـــــول لَيْلَـــــى وارَزِيتَيَـــــهْ قال: كان ينبغي أن يقول: وَارَزِيتَاه كما تقول: وَاعمَّاه وَا أُخَيَّاه».	الأصمعي	نفســــه ص 244	04
«عن الأصمعي قال: كان أبو عمرو بن العلاء يقول: عمر بن أبي ربيعة حُجَّة في العربيّة وما تُعُلِّق عليه بشيءٍ غير حرف واحد. قال أبو عمرو: له وجهٌ إن أراد الخبر ولم يُرد الاستفهام، وهو قوله: (الخفيف): حيـنَ قـالـوا تُحبُّهـا؟ قلـتُ: بهْـرًا عـدَدَ القطْـرِ والحَصَـى والتُّـراب ولم يقل: أتُحبُّها. وقد روى بعض الرّواة أنّه إنّما قال * قيلَ لِي هَلْ تُحِبُّها قلتُ بَهْرًا*»	أبو عمرو بن العلاء	نفســــه ص 260	05

□ المثال 01: ينهضُ هذا المثال على قراءتيْن لتركيب البيْت: قراءة الشّاعر وقراءة العالم بالشِّعر:

* قراءة الشّاعر: وهي ضمنية مستقاة من خُطَّتِه في نَظْم البيْت إذ يمكن أن يكون قد نَصبَ (فعوليْن) بواسطة «كان»: (كونَا فعوليْن) كما يمكن أن يكون قد نصبها على الحال باعتبار أنّ «كان» تامّة بمعنى الحدوث[1] فكأنّ اللّه قال للعينيْن آحْدُثا فحدثتا ولهما من

(1) ولا يخفى أنّ قول الشّاعر (كونا فكانتا) شبه إعادة للتّركيب القرآني (كنْ فيكُون):
- قال تعالى: ﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَآ أَرَدْنَٰهُ أَن نَّقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ﴾ النّحل: الآية 40
- قال تعالى: ﴿إِنَّمَآ أَمْرُهُۥٓ إِذَآ أَرَادَ شَيْـًٔا أَن يَقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ﴾ يس: الآية 82

يقول الزمخشري: «(كُنْ فيكون) من كان التّامة التي بمعنى الحدوث والوجود، أي إذا أردنا وجود شيءٍ فليس إلاّ أن نقول له: احدثْ، فهو يحدث عُقَيْبَ ذلك لايتوقّف» (الكشّاف ج 02 ص 606 وراجع أيضا ج 04 ص 31)

التأثير في العقول ما للخمْر.

* قراءة العالِم بالشِّعر: لم يشأ عنبسة الفيل أن يربط بين (فعوليْن) والنّاسخ ولا أن يبحث عن سبب يعلّل به نصْب الشاعر لـ (فعوليْن)، وإنّما اقترح على ذي الرّمّة أن يكون (فعولان) إخبارًا عن (العينيْن) فيكون الرّفع.

وسواء أكان النّصب أم الرّفع فإنّ ذلك لا يغيّر من وظيفة التّشبيه الذي عقده الشّاعر في عَجُز بيْتِه من خلال مماثلته بين تأثير العينيْن الجميلتيْن في الألباب وتأثير الخمرة فيها.

□ المثال 02: يرتبط هذا المثال بقضيّة التّقديم والتّأخير وقد سبق أن وصلْنا هذه القضيّة بظاهرة الخطّيّة في الألسنة البشريّة. إنّ الرّاعي تصرّف في ترتيب الكلمات ضمن التّركيب فأخّر الفعل (انتضى) عن مفعوله (منصلَه) وهو تصرّف أنكره الأصمعي بالرّغم من كونه غير متعذّر «لأنّك إنّما أردْت به مؤخّرًا ما أردْتَ به مقدَّمًا»[1] إذ لاتغيير في المعنى بين تأخير الفِعْل وتقديمه. إنّ الأصمعي يرى في خَرْق الشاعر للتّرتيب العاديّ للجملة عجْزًا عن الملاءمة بين «التّركيبيّ» و «الإيقاعيّ» مما اضطرّه إلى تأخير الفعل (انتضى) استجابةً للقافية. إنّ نزعة العالم المعياريّة صرفتْه عن التّساؤل عن الغاية من تقديم (منصلَه): أليس لأنّ بيانه أهمّ والشّاعر ببيانه أعْنَى على حدّ عبارة سيبويه؟[2] إنّ الأصمعي بإنكاره للتّقديم والتّأخير ينتصِرُ للمعيار التّركيبيّ على حساب جماليّة الأسلوب وبلاغة الخطاب. ومن ثَمّ يتغافل عمّا سيصبح من أبرز معاني النّحو المؤسِّسة لمقولة النّظم.

□ المثال 03: وقف أبو عمرو بن العلاء عند خَطَإٍ تركيبيّ في بيتٍ لذي الرّمة تمثّل في إدخاله (إلاّ) بعْد (ما تنفكّ) ممّا لايُوجِبُه المعنى كما في المثال (ما زال زيدٌ إلاَّ قائماً) إذ يبدو التّركيب في غير حاجة إلى (إلاّ). بل إنّ إسقاط هذا الحرف يُصبح ضرورة لكي يستقيم المعنى وقد ذكر صاحبُ مُغْنِي اللّبيب أربعةَ أوجهٍ لـ (إلاّ) آخِرُها «أن تكون زائدةً، قاله الأصمعي وابن جنّي وحملا عليه قوله (الطويل):

= وانظر: سيبويه: الكتاب ج 03 ص 39 وابن جنّي: الخصائص ج 03 ص 302

(1) سيبويه: الكتاب ج 01 ص 34

(2) نفسه

حَـرَاجيــجُ مــاتنفــكّ إلاّ مُنــاخَــةً   على الخَسْفِ أو نرْمي بها بلدًا قفْرَا

(. . .) وأمّا بيتُ ذي الرّمّة فقيل غَلَط منه وقيل من الرّواة، وإن الرّواية «آلاً» بالتّنوين أي شخْصًا، وقيل: تنفكّ تامّة بمعنى ماتنفصل عن التّعب، أو ما تخْلص منه، فنَفْيُها نفْيٌ، ومناخة حال، وهذا فاسد، لبقاء الإشكال، إذ لا يُقالُ «جاء زيدٌ إلاّ راكبًا»[1]. وبقطع النّظر عن اعتبار (تنفكّ) تامّة أم ناقصة وعن الاعتذار للشاعر بروايةِ (آلاً) بدل (إلاّ) فإنّ ما يعنينا من وقوف أبي عمرو بن العلاء عند خطإ ذي الرّمة في ربْطه بين (ما تنفكّ) و(إلاّ) هو شعور العالِم بالشِّعر بأثر الخطّة التّركيبيّة في تشكّل المعنى وفق الأسلوب الذي تواضع عليه مستعملو اللّسان في ضوء ما للوحدات من وظائف في إطار الجملة. إنّ اللّفظ يكتسبُ وظيفتَه في التّركيب ما دام في خدمة المعنى من قريب أو بعيد. أمّا إذا نجَم عن انخراطه في التّركيب إخلال بصحّة المعْنى ممّا يفضي إلى غموض القصْد، فالأجْدَى تخليص التّركيب منه حفاظًا على التّواصل بين المبدِع والمتقبّل[2].

□ المثال 04: ويتّصل هذا المثال بتركيب النُّدبة وهي في اصطلاح النّحويّين ضربٌ من النّداء[3]. إنّ «المندُوبَ مَدْعوٌّ ولكنّه مُتَفجَّعٌ عليه»[4]. وقد اعتبر الأصمعي أنّ ابن قيس الرّقيّات لحن في بيتٍ من قصيدة له عندما أراد النّدبة ولم يُثْبِت علامتها فقال (وارَزيتّيَهْ) بدل (وارَزيتّاه). ومعلومُ «أنّ المندوب لا بدّ له من أن يكون قبل اسمه (يا) أو (وَا) كما لزم (يَا) المستغاثَ والمتعجّبَ منه»[5] فالمندوب إذن منادًى وحَرْفُ ندائه (وَا) ويقتضي هذا الحرفُ أن تلْحق المندوبَ ألف «تُفتَحُ كل حركةٍ قبْلها مكسورةً كانت أم مضمومة لأنّها تابعة للألِف ولا يكون ما قبل الألِف إلاّ مفتوحًا»[6]. فعلى هذا النّحو يتشكّلُ تركيبُ النُّدبة. لذلك يكون المتكلّم بين تركيبيْن: ندبة غير مضافة إلى المتكلّم: (وَارَ زِيتّاه) وأصلها (وَارزِيئَةً)، وقع فتْح التّاء ثم إلحاق ألفٍ بها تعقبها هاءُ السّكْت[7].

---

(1) ابن هشام: مغني اللّبيب ج 01 ص 73

(2) كما يلجَأ الشّاعر أحيانا، مراعاةً للإعراب والوزن، إلى إدراج لفظٍ في سلك البيْتِ لايتطلّبه المعنى فيكون إسقاطه أجْدَى من إبقائه: يُرْوى عن الأصمعي أنّه قال: «أخطأ أبو النجم في قوله «كالشّمس لم تَعْدُ سِوى ذرُورِها» أي لم تتجاوز ذرورَها فأدخل (سوى) لأجلِ الإعراب» انظر: المرزباني: الموشح ص 275

(3) عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائيّة في النحو العربي بيروت دار الجيل 1990 ص 146

(4) سيبويه: الكتاب ج 02 ص 220

(5) نفسه

(6) نفسه

(7) عبدالسلام محمد هارون: الأساليب الإنشائيّة في النّحو العربي ص 147

وندبة مضافة إلى المتكلّم وأصلها (وَارَزِيتَتِي) وتصبح، بعد أن تلحقها علامة النّدبة، (وَارَزِيتَتِيَّاه) كقولك في (واغُلاَمِـي) و(وَاقَاضِيّ) (وَاغُلاميَّاه) و (وَا قَاضِيَّاه)[1]. إنَّ ما افتقده الاصمعي في قول ابن قيس الرقيّات (وارَزِيتَتِيَهْ) هو علامةُ النُّدبة ممثَّلةً في الألف، وقد علّق المبرّد في مقتضبه على التّركيب نفسه قائلاً: «فإنّه لم يجعل للنّدْبة علامةً وأُجْرِيَ مُجْرَى قول من دَعَا وحرّك الياء، فقال: وَاغُلاميَ، أَقْبِلْ، فأثبتَ الهاَء لبيانِ الحركة»[2]. لذلك يعتبِرُ العالِم بالشِّعر، بعد إسقاط الشاعر لعلامةِ النّدبة، أنّ التّركيب عارٍ من معنى التفجّع إذ في ذهاب الألف ذهابٌ لمدِّ الصّوت وعدم تحقّقٍ للنّدبة بما هي «عُذرٌ للتّفجّع وبها يُخْبِرُ المتكلّم أنّه قد ناله أمرٌ عَظيمٌ ووقع في خَطْبٍ جسيم»[3]. إنّ نجاح الشّاعر في أداء المعنى موقوف على نجاحه في خُطّة التّركيب.

□ المثال 05: فتح بيت عمر بن أبي ربيعة أمام العالِم بالشِّعر قراءتيْن للتّركيب:

* القراءة الأولى: ومنها نفْهَمُ مؤاخذة أبي عمرو بن العلاء للشاعر وتتمثّل في إنكاره الضّمنيّ لغياب حرف الاستفهام إذ كان على عمر بن أبي ربيعة أن يقول (أَتُحِبُّهَا؟) بدَلَ (تُحِبُّهَا؟) فيبدو أبو عمرو غيرَ مُقِرٍّ لهذا الحذْف[4] معتبرًا هذا الشاعر المعروف بأنّه حُجَّة قد أتى خطأ ببناء تركيب استفهامي منقوص الأداة ممّا جعل بعض الرّواة يسُدُّون ذلك النّقص عن طريق رواية أخرى للبيت تَلاَفَوْا فيها عَيْبَ التّركيب وحافظوا على الوزن في آنٍ معًا: (قيل لي هَلْ تُحِبُّها قلتُ بَهْرًا) وذلك على سبيل الاعتذار للشاعر.

* القراءة الثانية: ومنها نَفْهَم تأويل العالِم بالشِّعر لخطإ الشاعر وكأنّ في ذلك دفاعًا منه عن صورة عمر بن أبي ربيعة الحُجَّة لذلك وجد له منفذاً لتبرير غياب أداة الاستفهام بتحويل التّركيب من الإنشاء إلى الخبر أي مِن (تُحِبُّها؟) إلى (أنت تُحِبُّها). هكذا يتحوّل موقف العالم من المؤاخذة والإنكار إلى المساندة والتّبرير.

وبقطع النّظر عن توظيف التّركيب الشِّعري سواء في اتّجاه إظهار صورة الشاعر

(1) سيبويه: الكتاب ج 02 ص 223 وانظر: المبرّد: المقتضب ج 04 ص 273

(2) المبرّد: المقتضب ج 04 ص 272

(3) نفسه ص 268

(4) ساق ابن هشام الأنصاري في معرض ذكره لأحكام ألف الاستفهام أمثلةً شعريّة عن جواز حذفها من بينها بيت عمر بن أبي ربيعة الذي وقف عنده أبو عمرو بن العلاء مشيرًا إلى اختلاف العلماء في قراءته. راجع: ابن هشام: مغني اللبيب ج 01 ص 14-15

الحُجَّة أم في اتّجاه إظهار صورة الشاعر المولَّد الضّعيف، فإنّ مايلفِتُ نظرنا في المثال الذي نحن بصدده هو وجود تنْويعَتَيْن تركيبيَّيْن تجسِّمان أسلوبيْن مختلِفيْن في نَظْمِ الكَلِم.

لقد وقفنا من خلال ماتقدّم عند لفيفٍ من تعاليق العلماء على تركيب الشّاعر للجملة ومدى احترامه للقاعدة النحوية تأليفاً وإعراباً. فبقدر ما يكون الشاعر حريصًا على مراعاة تلك القاعدة فإنّ ذلك يجعله أقرب من رضى العالم بالشعر الذي لا يعتدُّ إلاّ بالشّعر المجسِّم لكلام العرب وأساليبها. إنّ تشبّث ذلك العالم بالنّموذج الثابتِ للجملة العربيّة جعله لا يستسيغ تصرّف الشاعر في البنية التّركيبيّة بالرّغم من كوْن ذلك التّصرّف غير مُخِلٍّ بأصول العلاقة الإعرابيّة بين الوحدة وغيرها كما في المثـال (02). كما لم يكن متساهلاً حيال الأخطاء التّركيبيّة التي تنعكس سلبًا على المعنى كما في المثالين (03) و (04). واتّضح كذلك أنّ خطّة الشاعر التّركيبيّة قد يتنوّع فهمُها بفِعْل القراءة فيكون الاختلافُ في التّركيب الواحد كما في المثاليْن (01) و(05) وهو اختلاف محمود طالما توفّرت الحجّة اللّغويّة لتبريره. يتعلَّق الأمر إذن باللفظ على صعيد الائتلاف. وعلى قدر قابليّة اللفظ المؤتلف مع غيره لأن يُقرأ على أكثر من نحو يتنوع المعنى كما لاحظنا ذلك في المثالين (01) و (05). كما اتضح أنه بإمكان الشاعر التصرف في اللفظ بالتقديم والتأخير في نطاق ما تسمح به القاعدة التركيبية. وبالرغم من ذلك ينكر العالم بالشعر ذلك التصرف منحازاً إلى "المعياريّ" على "الجماليّ". ويبقى المعنى هو الموجّه للفظ على صعيد التأليف فمن اللفظ ما يجب خلعه من التركيب لأنه يساهم في حجْب المعنى ومن ثَمَّ في غموضه مثل (إلاَّ) في المثال (03). ومن اللفظ ما تجب إضافته إلى سلك التركيب حتى يتضح المعنى مثل علامة النُّدْبة التي نتج عن غيابها غياب معنى التفجّع كما في المثال (04). إن كلّ تنويع للّفظ في نطاق التّركيب ينجم عنه ضرورةً تنويع في المعنى. ولئن كان العالم بالشعر متشدّدًا في التّعامل مع اللفظ على المستوى التركيبي ضمن خطاب الشّعر بحكم نزعته المعياريّة ـ ولها ما يبرّرها في ظرفها التّاريخي ـ ميّالاً في كثير من الأحيان إلى تبرير خطإ هذا الشاعر أو ذاك فيختلق له المنفذ التأويلي حرصًا على تلميع صورتِه شاعرًا حُجّةً، فإنه ألحّ على ضرورة أنْ يُحْكِم الشاعرُ بناءَ جملتِه النّحويّة سواء في إطار شطر البيت أم البيت أم الأبيات المكوّنة للقِطع والقصائد حتّى إذا كان التّأليف بين الجُمَلِ النَّحويَّةِ السَّليمةِ تراكيبُها توفّر الشاعر على نصٍّ مُحْكَمِ البناء، ومنْ ثمّ لا ينفصل

المستوى التركيبيّ على صعيد الجملة النّحوية عن مستوى بناء النّص بما هو خطابٌ مُتألّف من جُمَلٍ. عندها يُصبِحُ الخطابُ جُمْلةً كُبْرَى كما تصبح الجملةُ خطابًا مختصَرًا[1].

د2) في تركيبة الخطاب: لئن تعلّقت آراء العلماء بتركيبةِ الخطاب على مستوى شطر البيْت والبيت كاملاً والأبيات منتظمةً في سلك القصيدة، فإنّه يمكن التّوقف عند تلك الآراء من زاويتيْن: زاوية التّركيبة التي يروْنَها سلبيّة مذمومة، وزاوية التّركيبة التي يرونها إيجابيّة محمودة:

□ **التّركيبة التي يرونها سلبيّة مذمومة:** رأينا خلال الفصْل السّابق ما دار لدى العلماء حول الشّاعر ذي الألفاظ النّجديّة في وصْلٍ منهم صريح بين لغة الشِّعر وفضاء البادية. فالشّعر النّموذج لديهم هو شعر أهل الوبر من الأعراب الصّرحاء، ويقابل هذا الشّعرَ النّموذجَ شعرُ المولَّدين بما يحيل عليه من ضعف وتفكّك فضلاً عن تأخّر أصحابه في الزّمان وارتباط نشأتهم بالحاضرة. هكذا وُجدت تركيبةُ خِطابٍ شعريّ بدويّ أعرابيّ قويّ اللّفظ والمعنى في مقابل تركيبة خطابٍ شعريّ حضريّ مولَّد ضعيف اللّفظ والمعنى. بل إنّ ذيْنك الطّرازيْن من الشّعر قد يلتقيان في البيت الواحد: يُروى عن الأصمعي أنّه قال: «قال هارون يومًا لجلسائه وأنا فيهم: أيّكم يعرفُ بيتَ شعرٍ أوّلُ المصراع منه أعرابيٌ في شَمْلةٍ والثّاني مُخنَّث يتفكَّك، فأرمَّ القومُ. فقال هارون: قولُ جميل (الطّويل):

* ألا أيّها النُّوَّامُ ويْحَكُمُ هُبُّوا*

---

(1) يقـول Barthes :

«Le discours serait une grande «phrase» (dont les unités»:ne sauraient être nécessairement des phrases), tout comme la phrase, moyennant certaines spécifications, est un petit «discours».

Cf Roland Barthes : Introduction à l'analyse structurale des récits, In : Communications, 8 Ed du Seuil 1981 p.9

كما وقف عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة عند الجُمل المنصهرة فيما بينها حتّى لكأنّها جملةٌ واحدة ممّا يؤكّد أنّ الجملة لديه هي نواة لبناء الخطاب / النّص يقول معلّقًا على الآية 24 من سورة (يونس) باعتبارها خطابا / جملةً يتألّف من عشرِ جُملٍ: «ألا ترَى إلى نحو قوله عزَّ وجلَّ: (الآية) كيف كثرتْ الجُمل فيه حتّى إنّك ترى في هذه الآية عشرَ جُملٍ إذا فُصّلت. وهي وإن كان قد دخل بعضها في بعض حتّى كأنّها جملةٌ واحدة فإن ذلك لايمنع من أن تكون صورة الجُمل معنا حاصلة تُشير إليها واحدة واحدة ثم إنّ الشّبه منتزَع من مجموعها من غير أن يمكن فَصْلُ بعضها عن بعض وإفراد شطر من شطْر، حتّى إنّك لو حذفْتَ منها جملة واحدة من أيّ موضع كان، أخلّ ذلك بالمغزى من التّشبيه». راجع:

عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة تحقيق هـ. ريتر القاهرة / مكتبة المتنبّي ط2 1979 ص 96-97

فهذا أعرابيٌّ في شمْلة، ثم قال: * أسائِلكُم هل يَقْتلُ الرّجُلَ الحُبُّ * فهذا مُخنَّث يتفكَّكُ»(1). يتّضح إذن وجهُ التّماثل بين تركيب الصَّدر والأعرابيّ من جهة وتركيب العَجُز والمُخنَّث من جهة أخرى. إنّ «أعرابيًّا في شمْلة» هو الإنسان البدويّ القويّ الذي يَأْتزِرُ بمئْزَرٍ من الصّوفِ أو الشَّعَرِ(2) وهو لباس يدلّ على شظف العيش والشدّة والقساوة، وتنصبّ هذه الصّفات في خانة القوّة التي تتجلّى على صعيد التّركيب من خلال اعتماد الشاعر في صدْر بيْتِه على حَرْف التّنبيه (ألاَ) مِمّا يدلّ على قوّة التّحضيض و «التّحضيضُ طَلَبٌ بِحَثٍّ»(3). بالإضافة إلى النّداء (أيّها)(4) وتوخّي الشدّة بدل الخفّة من خلال صيغ التّضعيف(5): (النُّوَّام/ هبُّوا) وكذلك صيغةُ الزّجْر: (ويْحكم) «والوَيْحُ زَجْرٌ لمنْ أشرفَ على الهَلَكَةِ»(6). هكذا تتأتّى قوّةُ المعنى من قوّة اللّفظ إذ جمع الشاعرُ في سلك التّركيب بين التّنبيه والنّداء والزّجْر والأمر في آنٍ معًا. فكان الطّلبُ قويًا إلى حدّ العُنْف الذي لايمكن أن يصدر إلاّ عن ذاتٍ شديدة صُلْبة اعتادت اقتحام المكاره ومغالبة الصّعاب. أمّا «المخنَّث الذي يتفكَّكَ» فهوالإنسان اللّيّن الذي يتكسّر وينْحلّ: «وأصْل الاخْتِناث التّكسُّر والتّثنِّي ومنه سُمّيت المرأة: خُنْثَى تقول: إنّها ليّنة تتثنّى»(7). والتّفكُّكُ هو التّزَايُلُ والانفراج والمتفكِّكة من الخيْل التي لاتمتنِعُ عَن الفَحْل(8). ويصبّ كلّ ذلك في خانةِ اللّين والسّهولة. ويتجلّيان على صعيد عَجُز البيت من خلال المعجم اللّفظي السّهل القريب جدّا من مألوف الكلام ومن خلال بساطة التّركيب إذ وردت الوحدات على التّرتيب المألوف (فعل/ فاعل / مفعول به) ما عدا تأخير الفاعل إلى آخر المصراع نزولاً عند القافية، فلم يكن الرّباط النّاظم لتلك الوحدات بالقوّة التي لاحظناها في البناء الحبيك الذي تميّز به الصّدر. طبيعيٌّ إذن أن يُفْضيَ التّركيب البسيط السّهل القريب من لغة التواصل العادي إلى معنًى بتلك الصّفات: (رجُلٌ يقْتله الحُبّ) مع ما يقوم في عقليّة

(1) المرزباني: الموشّح ص 257 وانظر الخبر مُطوَّلاً في الشعر والشعراء لابن قتيبة ج 01 ص 19 – 20
(2) ابن منظور: لسان العرب ج 07 ص 202: «الشّمْلةُ عند العرب مئْزر من صوفٍ أو شَعَرٍ يُؤْتَزَرُ به»
(3) ابن هشام: مغني اللّبيب ج 01 ص 69
(4) وأصلها «يا أيّها». راجع: عبدالسّلام محمّد هارون: الأساليب الإنشائية في النّحو العربي ص 137
(5) راجع في (التّضعيف) وافتقار صيَغه إلى الخِفّة: سيبويه: الكتاب ج 04 ص 417
(6) ابن منظور: لسان العرب ج 15 ص 421
(7) نفسه ج 04 ص 226
(8) نفسه ج 10 ص 308

العربيّ من تناقض بين (الرّجولة) و(الحبّ). فمن باب الفتوّة أن يهزم الرّجلُ عواطفَه ولايستسلم لها لأنّ الضّعف والاستسلام موصولان عندهم بالمرأة. ومن ثَمّ انعكست ظلال هذه العقليّة الذّكوريّة يُغذّيها الشعور المفرط (بالفحولة)، على الشّعر فاستحسنوا الفَحْل منه في إشارة إلى قوّة لفظه وتماسك بنائه واستهجنوا المتخنّث في إشارة إلى ضعف لفظه وتفكّك بنائه ومخالفة معناه للقيم التي يحتفي بها العرب. وقد كان التّنافر بين مصراعيْ بيتٍ جميل كفيلاً بكشف مايستحسنُ العلماء من الشّعر وما يستهجنُونَ. كما كان الشاعر على وَعْي بالفارق بين طراز الشّعر الأعرابيّ والطّراز المولّد من خلال التصرّف في تركيب البيت على نحو دون آخر: فقد التقى خلف الأحمر وخلف بن أبي عمرو بن العلاء بشّارًا وحاوراه حول قصيدة قالها في سلْم بن قتيبة «قالاَ: بلغنا أنّكَ أكثرْتَ فيها من الغريب فقال: نعم، بلغني أنَّ سَلْمًا يتباصر بالغريب فأحببْتُ أن أوردَ عليه ما لا يعرفه، قالا: فأنشِدْناها فأنشدَهما (الخفيف):

بكّـرَا صــاحِبــيَّ قبــلَ الهَجِيــرِ   إنَّ ذاكَ النَّجَــاحَ فِــي التَّبْكِيــرِ

حتّى فرغ منها: فقال له خلف: لو قلتَ يا أبا معاذ مكان «إنّ ذاك النّجاح»: (بكّرا فالنّجاح في التَّبْكيرِ) كان أحْسنَ. فقال بشّار: بَنَيْتُها أعرابيّةً وَحْشيّةً فقلتُ «إنّ ذاك النّجاح» كما يقول الأعرابُ البدويّون ولو قلتُ «بكّرا فالنّجاح» كان هذا من كلام المولَّدين ولا يشبه ذلك الكلامَ ولاَ يدخل في معنى القصيدة»[1]. لقد اختار بشار إذن أن يبْني قصيدتَه أعرابيّةً وحشيّةً لا على صعيد ماساق فيها من غريب اللّفظ فقط[2] وإنّما على صعيد بناء التّركيب من خلال المطلع على سبيل المثال. فالعالِم بالشّعر اقترحَ على بشّار أن تكون (الفاء) على رأس العجز بدل (إنّ) إعلانًا لاستئناف بيان المعنى المذكور في الصّدر وهو (التّبكير). غير أنّ الشاعر اعتبر ذلك مظهرًا من مظاهر الشّذوذ عن نبرة القصيدة التي صاغها في قالب أَعْرابي صِرف. بذا تنحَصرُ القضيّة في القرينة الأسلوبيّة التي تحقّق ملاءمةً أقوى بين الجملة الأولى: (بكّرا صاحبيّ قبل الهجير) والجملة الثانية: (النّجاح في التّكبير) ممّا يدلّ على وعْي الشاعر العميق بخطّة النّظم من خلال إدراكه

---

(1) الأصفهاني: الأغاني ج 03 ص 124 وانظر الخبر في دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ص 272-273

(2) نذكر على سبيل التمثيل: «الخيْتعُور: بيت 5» - «تَيْهورة: بيت 29» - «نِعاف: بيت 31» - «الصّيدانة العَنْقَفير: بيت 33» - «العِفِرْن: بيت 39» - «الصُّعْرور: بيت 41» - «صَياصِي: بيت 78» - «الضّريك: بيت 93». راجع: ديوان بشار بن برد. تحقيق الشيخ محمّد الطّاهر ابن عاشور. تونس / الجزائر: الشركة التّونسية للتّوزيع والشركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع ط 6 1976 ج 03 من ص 184 إلى ص 200

للمعنى الخفي الذي تُضيفه (إنّ). ففضلاً عن كونها تُغْني عن (الفاء) فإنّها تُظْهِرُ الكلامَ «مسْتأنفًا غير مستأنف ومقطوعًا وموصولاً معًا»[1] وتُفضي المقارنةُ بين (إنّ) و (الفاء) إلى أنّ اللّحمة بين التّركيبيْن أوثق بـ (إنّ) منها بـ (الفاء) فكأنّ التّركيبيْن إذا اتّصلا بـ (إنّ) قد «أفْرِغَا إفراغًا واحدًا وكأنّ أحدهما قد سُبك في الآخر»[2]. أمّا إذا أَحْلَلْتَ (الفاء) محلّ (إنّ) فإنّك «لا تَرى «الفاء» تُعيد الجملتيْن إلى ما كانتا عليه من الألفة ولا تردّ عليك الذي كنتَ تجدُ «بإنّ» من المعنى»[3] كما إنّ هذه الطريقة الأعرابيّة التي اختارها بشّار متأصّلة في نماذج قرآنيّة عديدة[4] جعلت الشاعر يحرص عليها حرصًا لأنّها تمكّنه من بناء تركيبه بناءً حبيكًا بمنأى عن (الفاء) التي تُحيل على نبرة القصيدة المولَّدة ذات الألفاظ غير المسترسخة في تربة كلام العرب القديم الذي نزل القرآن على أساليبه. وقد كان بشّار على بيّنةٍ من أفق انتظار سَلْم بن قتيبة الذي كان «يتباصَرُ بالغريب» ومن أفق انتظار العالم بالشعر الذي لا يرتضي إلاّ الشّعر الأعرابيّ الوحشيّ لذلك بنى قصيدتَه أعرابيّةً وحشيّة ترضي هذه الطّائفة المتعصّبة للقديم إدْراكًا منه أنّ الشِّعْر المَبْنِيّ على كلام المولَّدين يجسِّم، لدى العلماء، التّركيبة السّلبية للخطاب. ومن مظاهر تلك السّلبيّة أيضاً التّعقيد التّركيبي وقد عبّروا عنه بالمعاظلة فقد نقل ابن سلاّم الجمحي عن غيره قول عمر رضي اللّه عنه في زهير مخاطِبًا ابن عبّاس: «أنْشدني لأشْعر شعرائكم قلتُ: مَنْ هو ياأمير المؤمنين؟ قال: زهيْر. قلتُ: وكان كذلك. قال: لا يُعاظل بين الكلام ولا يتْبع وحشيّهُ ولا يمدح الرّجل إلاّ بما فيه»[5]. إنّ أصْل المعاظلة من تعاظل السّباع أي تشابكها[6] وقد أورد صاحب اللّسان قول عمر هذا الذي ساقه ابن سلاّم فقال معلّقاً: «لم يعاظل الكلام أي لم يحمل بعضه على بعض»[7]. أي إنّه «لا يعقِّده ولا يوالي بعضَه فوق بعض وكلّ شيءٍ ركب شيئًا فقد عاظله»[8]. إنَّ هذا الجانب السّلبيّ ينحصر في سوء التّأليف بين الوحدات التي تبدو متشبِّثةً بعضها ببعض فتظهر كالكتلة الواحدة اندماجًا حتّى لا تمييز بين

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 273
(2) نفسه ص 316
(3) نفسه
(4) نفسه ص 316-317
(5) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 63
(6) ابن منظور: لسان العرب ج 09 ص 277
(7) نفسه
(8) نفسه ص 278

أجزاء التّركيب، فَشِدّةُ تَعلُّق الوحدة بالأخرى يُفْضي إلى تعقيدٍ في العلاقة التّركيبيّة وهو تعقيد ينعكس غموضًا على المعنى المستخلصَ من الجملة أو الجُملِ. وقد عبّر ابن سلاّم عن المعاظلة بالمداخلة في معرض ذكره للفرزدق الذي «كان يُداخِلُ الكلام وكان ذلك يُعْجِبُ أصحاب النّحو»[1]. فالمداخلة من التّداخل الحاصل بإحداث التّشابه والالتباس في التّركيب فيَدْخُل بعضه في البعض الآخر[2]. واستشهد ابن سلام على هذا التعقيد في التّركيب بأبيات للفرزدق منها قولُه يَمدحُ إبراهيم بن هشام بن إسماعيل المخزوميّ خال هشام بن عبد الملك (الطّويل):

وأصْبح مافي النّاس إلاّ مُمَلَّكًا   أبو أُمِّه حيٌّ أبوه يُقاربُه[3]

فالمعنى أنّ الممدوح لا يوجَدُ مثْله في النّاس ما عدَا مملَّكٌ هو هشام: أبو أمّ هشام هو أبو هذا الممدوح «يَعْني أنَ جدّ هشام لأمّه هو أبو هذا الممدوح»[4]. فالفرزدق عاظَلَ بين الكلام وداخل بين أجزائه على نحوٍ جاور فيه بينها مجاورة متعسَّفة ففصل بين المبتدإ: (أبو أمّه) والخبر: (أبوه) بلفظٍ أجنبيّ هو (حيّ) كما فصل بين (حيّ) والفعل (يُقاربُه) باللّفظ (أبوه) وكذلك نصبَ (مُمَلَّكًا) على أنّه استثناء مقدَّم[5]. فأساء التّقديم والتّأخير وحشَد كثيرَ اللّفظ للتّعبير عن قليل المعنى. فلا غرابة إذن أن يسترعي هذا البيت اهتمام أبرز البلاغيّين النّقاد باعتباره عيّنةً من عيّنات التّركيبة السّلبيّة للخطاب فكان لديهم أنصع شاهدٍ على فساد النّظم[6]. إنّ هذه التّركيبة الشّاذّة للبيت قد تروق للنّحوي الذي يبحث بشغفٍ عن التّعقيد باعتباره متقبّلاً مسكونًا بسلطة المعيار أكثر ممّا هو مسكونٌ

---

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 364

(2) ابن منظور: لسان العرب ج04 ص 309–310 ويقول الآمدي في معرض ذكره لرأي عمر بن الخطاب في شعر زهير بن أبي سُلمى

«... وذكروا معنى المعاظلة وهي مداخلة الكلام بعضه في بعض وركوب بعضه لبعض، من قولك تعاظل الجراد وتعاظلت الكلاب، ونحوهما ممّا يتعلّق بعضه ببعض عند السّفاد، وأكثر مايستعْمل في هذيْن النّوعيْن» (الموازنة ج01 ص 258–259)

(3) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 364–365: وفي رواية أخرى للبيت: «ومامثْله في النّاس» راجع الموشح للمرزباني: ص 133 ودلائل الإعجاز لعبد القاهر ص 83

(4) المرزباني: الموشح ص 134

(5) نفسه وراجع الهامش (01) من نفس الصّفحة وانظر أيضا ص 143–144

(6) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 83: «ويكفيك أنّهم قد كشفوا عن وجه ماأردناه حيث ذكروا فساد «النّظم» فليس من أحدٍ يخالف في نحو قول الفرزدق (الطّويل):

وما مِثْلُه في النّاس إلاّ مُمَلّكَا   أبو أمّه حيٌّ أبوه يقاربُه»

ببلاغة الخطاب وجماليّته: يُروَى عن أبي عبيدة أنّه قال: «كان عامر بن عبد الملك بن مسْمع بن مالك بن مسْمع وأخوه مسْمَع ـ ويُلقَّبُ كرْدين ـ يقدّم الفرزدق ويُفضّله، وكان عامرٌ يقدّم جريرًا ويحتجّ على الفرزدق بما عقّد فيه من شعره، نحو قوله (الوافر):

فلـــولا أنّ أمَّـــكَ كـــان عمِّـــي أبَـاهـا كنْـتُ أخْـرَس بـالنَّشِيـدِ

ومثل قوله (الطويل):

ومـا مثلُـه فـي النَّـاسِ إلاَّ مُملَّكًـا أَبُـو أمِّـهِ حَـيٌّ أَبُـوه يُقَـارِبُـهْ

وأشباه ذلك. فقال كرْدين: أنت يا أخي لا تَعْقِل، سَقَطُ الفرزدق شيءٌ يمتحنُ الرجال فيه عقولها حتّى يستخرجوه، وسَقَطُ جرير عِيٌّ...»[1]. إن من يَمْتَحِنُ عَقْلَه في فكِّ المعضلات النحويّة في التّركيب الشِّعري لا يستطيع أن ينفي شذوذ هذا النّمط من التّركيب لذلك ينعَتُه بأنّه «سَقَط» في إشارة صريحة إلى ضعف قيمته الفنيّة لأنّ إحداث الالتواء في تركيبة الخطاب ممّا يحيد بالشاعر عن غايته وهي التّأثير وعَطْف القلوب بدل تحيير العقول وتنفير النّفوس. وكما ذمّوا ظاهرة التّعقيد ذمّوا ظاهرة التّضمين: «وقال أبو عمرو بن العلاء: اجتمع ثلاثة من الرّواة فقال لهم قائل: أيّ نِصفِ بيتِ شِعْرٍ أَحْكَمُ وأوجَزُ؟ فقال أحدُهم: قولُ حُميْد بن ثور الهلالي (الطّويل): * وحَسْبُك داءً أن تصِحّ وتَسْلَمَا * (...) وقال الثّاني من الرّواة الثّلاثة: بل قولُ أبي خِراش الهُذلي (الطويل): * نُوكّلُ بالأدنَى وإِنْ جلَّ ما يَمْضي * وقال الثالث من الرّواة: بل قولُ أبي ذؤيْب الهُذلي (الكامل): * وإذا تُردُّ إلي قليل تَقْنَعُ * فقال قائل: هذا من مفاخِرِ هذيل: أن يكون ثلاثة من الرّواة لم يُصيبوا في جميع أشعار العرب إلاّ ثلاثة أنصاف اثنان منها لهُذيل وحْدها، فقيل لهذا القائل: إنّما كان الشرط أن يأتوا بثلاثة أنصافٍ مستغنياتٍ بأنفسها. والنّصف الذي لأبي ذؤيب لا يستغني بنفسه ولا يفهم السامع معنى هذا النصف حتى يكون موصولاً بالنصف الأوّل، لأنّك إذا أنْشدْتَ رجلاً لم يسْمع بالنّصف الأوّل وسمع: (وإذا تُردُّ إلى قليلٍ تُقْنَعُ) قال: مَنْ هذه التي تُردّ إلى قليل فتقنع. وليس المضمَّن كالمطْلَق»[2]. يتّضح من خلال رواية أبي عمرو بن العلاء أن المعنيّ بنصْف البيت «الأحْكَم» و«الأوجز» الذي يكون «مستغنياً بنفسه». وقد وقف الرّاوي ـ من بين الأنصاف الثّلاثة ـ على نصف أبي

(1) المرزباني: الموشح ص 162

(2) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 153-154-155

ذؤيب الهذليّ وهو من قوله (الكامل):

والنّفـــسُ راغبـــةٌ إذا رغّبْتَهـــا وإذا تُـــردُّ إلـــى قليـــلٍ تَقْنَـــعُ[1]

وذلك لرصْد مدى استغناء الصّدر عن العجز. غير أن ذلك الاستغناء لا يتحقّق بحكم العلاقة القائمة بين الاسم المُظْهَرَ في أوّل البيت: (النّفس) وسواه المُضْمَر في أوّل العجز: (تُرَدُّ). فالمتقبِّل الذي يسمع العجز فقط لايمكنه أن يفهم المراد بالضّمير المستتِر في (تُردّ) إلاّ إذا سمع الصّدر وبذلك يكون الشّطر الثّاني مُقيّدًا بالأوّل وهو عيْبٌ تركيبيّ وَسَموه «بالتّضمين» المقابل الضدّي لمصطلح «الإطلاق» باعتبار أنّ «خير الأبيات ما استغنى بعضُ أجزائِه ببعض إلى وصولِه إلى القافية»[2]. وذلك في إطار توزيعٍ مُحْكمٍ للمعاني على خاناتٍ تركيبيّة تتواصل وتتفاصل في آنٍ معًا ضمن حركةٍ أفقية سيَّارة باتّجاه القافية حتّى إذا سمع السّامع جزْءًا من البيت أو شَطره فهِم المعنى لأنّ ذلك الجزء التّركيبيّ أو الشّطر مفيدٌ في ذاته غير موقوف معناه على معنى غيره[3]: «قال معاوية بن بكر الباهلي: قلتُ لحمّاد الرّاوية: بِم تقدّمَ النّابغة؟ قال: باكتفائك بالبيت الواحد من شعرِه لابل بنصف بيتٍ لا بل بربُع بيتٍ مثل قوله (الطّويل):

حلفْـتُ فلـم أتْـركْ لنفسِـك ريبـةً وليـس وراء اللهِ للمـرْء مَـذْهَـبُ

كلّ نصْفٍ يُغنيكَ عن صاحبه. وقوله «أيّ الرّجال المهذّبُ» ربْعُ بيتٍ يُغنيكَ عن غيره»[4]. إنّ ربع البيت هذا من قوله (الطّويل):

«ولســت بمستبْـقٍ أخـاً لا تلمّـه على شَعَثٍ أيُّ الرّجال المهذّبُ

فقوله في أوّل البيتِ كلامٌ مُسْتغنٍ بنفسهِ، وكذلك آخره حتّى لو ابتدأ مبتدىء فقال: «أيّ الرّجال المهذّب» لاعتذار أو غيره لأتى بكلامٍ مُسْتَوْفى لا يُحتاجُ إلى سواه»[5]

---

(1) ابن قتيبة: الشّعر والشعراء ج 01 ص 12

(2) المرزباني: الموشح ص 41

(3) اعتبر ثعلب في قواعد الشّعر البيت الذي يُغني معنى صدره عن معنى عجزه من الأبيات الغُرّ (قواعد الشّعر ص 76) والبيت الذي استقلّت أجزاؤه من الأبيات الموضّحة (نفسه ص 85) والبيت الذي كمُل معناه بتمامِه ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيتِه من الأبيات المرَجَّلة وهي أبعدُها من عمود البلاغة وأذمّها عند أهل الرّواية (نفسه ص 88)

(4) الأصفهاني الأغاني ج 11ص 7–8

(5) المرزباني: الموشح ص 42 وكذلك ص 327: «فلو تمثّل إنسان ببعضِه لكفاه، إن قال: «أيّ الرّجال المهذّب» كفاه، وإن قال: «ولست بمستبقٍ أخالا تلمّه على شَعَثٍ لكفاه»

إنّ التبعيّة كلّما استحكمت بينَ النّصْفَيْن دلّت لديهم على فسادٍ في نَظْم البيت كما إنّها كلّما استحكمت بين أجزاء الشّطر دلّت لديهم أيضا على فسادٍ في نَظْم ذلك الشّطر فلا غرابة إذن أن يستحسنوا جزءًا من عجز في بيت النّابغة: «أيّ الرّجال المهذّب» وذلك لقيامه بنفسه تركيبًا ومعنًى. وكما اعتبروا التّضمين عيبًا على صعيد البيت اعتبروه كذلك على صعيد الأبيات وصار لديهم من عيوب القوافي[1] إذ تصبح القافية محتاجة تركيبيًا إلى تكْملة في البيت الذي يلي كقول النّابغة (الوافر):

وهُـمْ وَرَدُوا الجفَـارَ علَـى تَمِيـمٍ وهُـم أَصْحَـابُ يَـوْم عُكـاظ إنِّـي
شهـدْتُ لهـم مـواطـنَ صـالِحـاتٍ أتيْنَهـم بحُسْـن الـودِّ منِّـي[2]

فيقتصر الإيقاع في هذه الحالة على اللّفظ دون المعنى إذ يصل الشاعر إلى حدّ القافية ولمّا يستكمل المعنى. عندها تصبح القافية مُنْهكَةً معزولة عن حركة المعنى في البيت والقصيدة.

□ التركيبة التي يرونها إيجابيّة محمودة:

□ **على صعيد البيت**: إنّ التركيبة الإيجابيّة يُمكن استخلاصها من ثنايا التركيبة السلبيّة فيما يتّصل ببناء البيت بناءً أَعْرَابياً متجذّراً في أساليب العرب التي نزل عليها نصّهم المقدّس بمنأى عن كلّ ضروب التعقيد في التّركيب ضمن توزيع محكم للأجزاء

---

(1) انظر: - السّيرافي: كتاب صنعة الشّعر ص 298–299
- الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي ص 223

(2) المرزباني: الموشّح ص 52 ويورد صاحبُ الموشح أبياتا مضَمّنة لأبي العتاهية وهي وإن كانت نموذجا للتّركيبة السّلبيّة للخطاب فإنّها تعكس تمثل القدماء لمفهوم النّص في حركته العموديّة من خلال تحديدهم للشّاكلة التي تنتظم عليها الأبيات في إطار القصيدة: «أخبرني محمّد بن يحي قال: قولُ أبي العتاهية (السّريع):

يـاذا الـذي فـي الحـبِّ يَلْحَـى أمَـا واللّـه لـو كُلّفـتَ منـه كَمَـا
كلّفـتُ مـن حُـبِّ رَخيـمٍ، لمـا لُمـتُ علـى الحـبّ فـذرْنـي ومَـا
ألْقَـى فـإنّـي لسـتُ أدريِ بِمـا بُلِيـتُ إلاّ أننـي بينَمَـا
أنـا بـبـاب القصْـر فـي بعـض مـا أطـوفُ فـي قَصْرهـم - إذ رَمَـى
قلبـي غـزال بسهـام، فمـا أخطـا بهـا قلبـي، ولكنَّمَـا
سهْمـاه عينـان لـه، كلّمـا أراد قتْلـي بهـا سلَّمَـا

مُضمَّن والمضمن عيب شديد في الشّعر...» (الموشّح ص 327). إن هذه الشاكلة هي الشاكلة السلبيّة في نَظم القصيدة عند العرب لأنّ التّضمين ظهر على مستويْن. أفقيّ وعموديّ ممّا جعل الأبيات أقرب إلى الكلام المنثور بحكم الانفصال بين إيقاع القافية وإيقاع الدّلالة.

والأنصاف التي تستقلّ بمعانٍ فروع وفق قاعدة الاكتفاء، وضمن قاعدة الاكتفاء نفسها طرح ابن سلاّم الجمحي قضية البيت المقلَّد»: وكان الفرزدق أكثرهم بيتا مقلَّدًا. والمَقَلَّدُ البيت المستغنِي بنفسه المشهور الذي يُضْرَبُ به المثل»[1]. وقد وقف ابن سلاّم في طبقاته عند نماذج من الأبيات المقلَّدة للفرزدق وجرير والأخطل:

الإحالة	الشّاعر	البيت المقلَّد
ج 01 ص 363	الفرزدق	تَـرَى كُـلَّ مَظْلُـوم إِلَيْنَـا فِـرَارُه وَيَهْـرُبُ منَّـا جُهْـدَهُ كُـلُّ ظَالِـمِ (الطّويل)
ج 01 ص 409	جرير	لا يلْبِـــثُ القُرَنَـاءُ أَنْ يَتَفَرَّقُـوا لَيْـلٌ يَكُـرُّ عَلَيْهِـــم ونَهَـارُ (الكامل)
ج 01 ص 493	الأخطل	وإِذَا افتَقَرْتَ إِلى الذَّخَائِرِ لمْ تجِدْ ذُخْرًا يكونُ كصالِحِ الأعْمَالِ (الكامل)

يستغني إذن كلُّ بيت عن غيره من الأبيات فلا يكون معناه موقوفاً على معنى بيت يسبقه أو يليه، ومن ثمّ لا يتوزّع المعنى على أكثر من قافية. فيشمل الإيقاع اللّفظ والمعنى معاً. إذ تصبح القافية علامة شكلية مؤذِنة باكتمال معنى البيت. وبالرغم من أنّ من الأمثلة التي ساقها ابن سلاّم عن المقلَّد من الأبيات ما لا يخلو من التّضمين على مستوى الشّطور، فإنّ تلك الأمثلة ـ وقد سقنا نماذج ثلاثة منها ـ تجري مجرى النّوادر والأفراد التي يتميّز بها الشّاعر عن سواه. فالأعشى، بالرغم من كونه شاعراً جامعاً معروفاً بذهابه في فنون الشعر وكثرة طواله الجياد ومدحه وهجائه وفخره ووصفه، فإنّه مفتقر إلى نادر الأبيات لذلك قال فيه ابن سلاّم بعد أن ذكر فضله: «لم يكن له مع ذلك بيت نادر

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج01 ص 360 - 361

على أفواه النّاس كأبيات أصحابه»[1]. يتمحّض البيت المقلَّد إذن لمرتبة البيت النادر أو الفرْد باعتباره مكتفياً بنفسه يشكّل ما يمكن أن نصطلح عليه بالوحدة الشّعريّة المفيدة. ويضاف إلى ذلك خصوصيّة بناء هذا النّمط من الأبيات والمتمثِّلة أساساً في سهولة التراكيب إذ لا يعمد الشاعر إلى تقديم أو تأخير ينتج عنهما تعقيد في اللّفظ وتشعّب في المعنى، وفي المعجم المألوف القريب من معجم التواصل اليوميّ الذي يفهمه الناس عامّتهم وخاصّتهم، وفي تناغم «الدّلاليّ» و «الإيقاعيّ» بحيث يكتمل المعنى بظهور القافية[2]. وتتمثّل الخصوصية بعد ذلك كلّه في المعنى الإنساني العامّ: ألا ترى أنّ الفرزدق صوّر رحمة قومه وبطشهم بواسطة المقابلة بين شطريْ البيت لإظهار معنى إنساني هو (إغاثة المظلوم والبطش بالظالم)؟. ألا ترى أنّ جريراً جسّم معنى إنسانياً آخر أقرب إلى الحكمة من خلال المزاوجة بين ثنائيّة القران/ الفِراق والكرّ/ الفرّ تصويراً لمعركة الإنسان مع الزّمن وهزيمته؟. ألا ترى أنّ لفظ الأخطل اكتسى طابعاً عامّا من خلال توجّهه إلى المخاطب الإنسان بما يشبه المثَل أو النصيحة الدّينيّة ومدارُها (الذخر الحقّ هو العمل الصالح)؟. إنّ البيت الذي تتوفّر فيه شروط الجودة تركيباً ومعجماً وإيقاعاً، بالإضافة إلى معنى إنسانيّ يجري مجرى الحكمة أو المثَل أو الحقيقة الكونية، هو البيت الذي تُكتب له السيرورة ومن ثَمّ يكون نادراً فرْداً يتداوله النّاس في شؤونهم وهمومهم. فلا غرابة إذن أن يكون بشّار بن برد هو من قال (البسيط):

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ لم يَظْفَرْ بِحَاجَتِهِ   وفَـازَ بـالطَّيِّبَـاتِ الفَـاتِـكُ اللَّهِـجُ

ولكنْ بمجرّد أن أخذ سلْم الخاسر هذا المعنى فأوجز اللّفظ وحوّل الوزن من تامّ

---

(1) نفسه ص 65، وتحدّث القاضي الجرجاني في وساطته عن البيت الفرْد:
« - ولولا أبيات البحتري في هذا المعنى لعددت هذه من أفراد أبي الطيّب» (الوساطة ص 131)
« - . . . وهذه أفرادُ أبيات منها أمثال سائرة ومنها معانٍ مستوفاة . . . » (نفسه ص 159)
راجع: توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص 116

(2) وقد يكون شعر الشاعر أسْير من شعر سواه لتوفّر شعره على مقوّمات السيرورةِ أكثر من غيره: «تذاكر الفرزدق والأخطل جريرًا فقال له الأخطل: والله إنك وإيّاي لأشعر منه . غير أنّه قد أعْطى من سيرورة الشعر شيئا ما أعطيه أحد، لقد قلت بيتا ما أعرف في الدّنيا بيتا أهجى منه (البسيط):
قـومٌ إذا استنبـحَ الأضيـافَ كلبَهـم   قـالـوا لأمِّهـم بُـولِـي علَـى النَّـارِ (. . .)
وقال هو (الكامل):
والتّغلبـيُّ إذا تنحنـحَ للقِـرى   حـكَّ اسْتَـه وتمثَّـل الأمْثـالَا
فلم يبق سقاء ولا أَمَة إلاّ رواه: قال: فقضيا يومئذ لجرير أنّه أسير شعرًا منهما» المرزباني: الموشح ص 191 - 192

البسيط إلى مُخلَّعه حتّى سهل البيت على الرّواية فخمل بيت بشّار وسار بيت سَلْم لأنّه أتى بخطّة لفظيّة مغايرة لخطّة بشّار في بناء المعنى لذلك «لم ينشِدْ بيتَ بشّارٍ أحدٌ»[1].

إنّ توقّف العالم بالشّعر عند البيت المقلَّد المستغني بنفسه الذي يُضرَب به المثَل لا ينفصل عن توقّفه عند بنية البيت من الدّاخل من خلال طرح العلاقة بين الصدر والعجز. فقد حدّث ابن سلاّم الجمحي قال: «سمعت سلمة بن عيّاش قال: حُبِسْتُ في السّجن فإذا فيه الفرزدق ـ حبسه مالك بن المنذر بن الجارود ـ فكان يريد أن يقول البيت، فيقول صدره فأسبقه إلى القافية، ويجيء بالقافية فأسبقه إلى الصّدر»[2]. وبالرَّغم من أنّ هذا الخبر يطرح مستوييْن من العلاقة في الخطاب: العلاقة بين الشطريْن ثمّ العلاقة بين البيت وسواه، فإنّنا نكتفي ـ في إطار السّير من الجزء إلى الكلّ ـ بالنّظر في المستوى الأوّل. فلئن استحسن العالِم بالشّعر عدم تقييد الشّطر بسواه حتى لا يكون معنى الشّطر موقوفاً على معنى غيره تفادياً لعيب التّضمين، فإنّ ذلك لا يفهم منه الفصل بين مكوِّنيْ البيت وإلاّ لما ألحّ القدماء على البيت الذي يوحي صدره بقافيته. فكأنّ الشّاعر وهو يختار ألفاظ الصدر يعلن ضمنيّاً عن اختيار ألفاظ العجز والقافية لما يقوم بين أوّل البيت وآخره من علاقة اقتضاء معجميّ وتركيبيّ وصوتيّ ودلاليّ. إنّ البيت الشعريّ عند العرب والقصيدة عامّة يوحيان لمن يصْرف نظره إلى الصّورة الخطّيّة للخطاب بالانفراط على مستوى البنية. فكأنّ الحدود فاصلة بين الشطور والأبيات التي تجسّم، عند الناظر العجول، مجرّد أجزاء من المعاني هي أحوج ما تكون إلى الرباط النّاظم. لكنّ ذلك الانفراط سرعان ما يستحيل، لدى المتامِّل بتؤدة، إلى انتظام دقيق عبّر عنه ابن سلاّم في الخبر الذي ساقه عمّا دار بين سلمة بن عيّاش والفرزدق فدلّ ذلك على أنّ المتقبِّل المتمرِّس بمجاري الإبداع لا يجد كبير عناء في انتظار قافية بعينها في ضوء صدر بيت بعينه. فمثلما استحسن العلماء استغناء الشّطر عن سواه واستغناء البيت عن قرينه استحسنوا تركيبة الخطاب القائمة على التّشاكل فتكون العلاقة بين مستويات الخطاب قائمة على الانفصال والاتّصال والانفراط والانتظام في آن معا. وفي هذا الإطار يتنزّل حديث القدماء عن البيت «القرين» «والشّعر القائم على الاتّساق»[3]. ونجد العالم

---

(1) الأصفهاني: الأغاني ج 19 ص 218 -219

(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء ج 01 ص 339

(3) المرزباني: الموشح ص 347: «قال يوسف بن المغيرة اليشكري لأبي نواس: أنت منقطعُ القَرِين في البيت =

بالشعر، بالإضافة إلى ما تقدّم عن الاكتفاء والاتّساق، يقف عند ظاهرة أخرى في البيت الشّعريّ هي ازدواج البنية. يقول ابن سلاّم: «سمعت سلمة بن عيّاش يقول: تذاكرنا جريراً والفرزدق والأخطل، فقال قائل: مَن مثل الأخطل؟ إنّ في كلّ بيت له بيتيْن، إذ يقول (الكامل):

وَلَقَدْ عَلِمْتِ إِذاَ العِشَارُ تَروَّحَتْ ... هَـدْجِ الـرِّئَـال تَكُبُّهـنَّ شَمَـالاَ
أَنّـا نُعَجِّـلُ بـالعَبِيـطِ لِضيْفِنَـا ... قَبْـلَ العِيـالِ ونقْتـلُ الأبْطَـالاَ

ولو شاء قال (مجزوء الكامل):

ولقـدْ علمـتُ إذا العشـارُ ... تـروَّحـتْ هَـدْجَ الـرِّئَـالْ
أنّـا نعجِّـل بـالعَبيـطِ ... لضيْفنـا قبـلَ العِيـالْ

فكان هذا شعراً وكان على غير ذلك الوزن»(1). ويتّضح من فحوى الخبر أنّ هذا التّنوّع في البنية من دلائل تميّز الأخطل؛ وسواء أكانت ازدواجيّة التركيب قد تعمّدها الشّاعر أم هي من تخريج القارىء فإنّ ما يعنينا هو إدراج ابن سلاّم لهذا الخبر ضمن بيان فضل الأخطل ومن ثمّ تعتبر هذه الازدواجيّة التركيبيّة ممّا يُحْمَدُ في تركيبة الخطاب وممّا يدلّ في الوقت نفسه على قدرة الشّاعر على بسط ألفاظه ضمن مدّى إيقاعيّ هو الكامل وعلى قبض تلك الألفاظ ضمن مدى إيقاعي أقصر هو مجزوء الكامل وقد نتج عن ذلك حذف قوله: (تكبّهنّ شمالاً) وقوله: (ونقتل الأبطالا) ممّا لا ينعكس سلبا على المعنى النّواة وهو (بذل لحم العشار للضّيف في زمن الشّدّة) لذلك كان البيتان أكثر إيجازاً من اللّذيْن ورداً على الكامل التامّ، وفي السّياق نفسه يتنزّل ثناؤهم على الخطاب الكثيرةِ معانيه القليلة ألفاظه: «وقال خلف الأحمر: لم أر أجْمَع من بيت لامرىء القيس وهو قوله (المتقارب):

أفَـادَ وجَـادَ وسَـادَ وزَادَ ... وقـادَ وذادَ وعـادَ وأَفْضـلْ

ولا أجْمع من قوله (الطّويل):

لـه أيْطـلاَ ظَبْـي وسـاقـا نعـامـةٍ ... وإرخـاءُ سِـرْحـان وتَقْـريـبُ تَتْفُـلِ

وقالوا: ولم نر في التشبيه كقوله، حين شبّه شيئيْن بشيئيْن في حاليْن مختلفيْن في

= وليس لشعرك اتّساق»

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء ج 01 ص 488 – 489

بيتٍ واحدٍ وهو قوله (الطويل):

كـأنَّ قلـوبَ الطَّيـر رطْبًـا ويـابِسًـا لدَى وَكْرِها العُنَّابُ والحَشَفُ البَالِي[1]»

يتّضح إذن من خلال رأي خلف الأحمر فيما ذكر لامرىء القيس من أمثلة أنّ التركيبة النّموذجيّة للخطاب هي المعاني الكثيرة في كمّ لفظي قليل. ممّا يشكّل مفهوماً رئيسيّاً في النّظريّة البلاغيّة عند العرب: «وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره»[2]. وسئل آخر عن البلاغة فقال: «معانٍ كثيرة في ألفاظ قليلة»[3]. إنّ شعريّة الخطاب من بلاغته. وهذه من إيجازه. فزهير امتاز عن الشّعراء بأنّه «أجْمعهم لكثير من المعاني في قليل من المنطق»[4]. وقد فضّلت العرب المعنى الذي يحتضنه شطر على الذي يحتضنه بيت كامل: قال أحد الشعراء عند وفاة المهديّ رافعاً صوته (الكامل):

* ماتَ الخليفةُ أيّها الثّقلانِ *

«فقال جماعة من الأدباء: هذا أشعر الناس، نعى الخليفة إلى الجنّ والإنس في نصفِ بيت»[5]. كما فضَّلوا المعنى الذي يحتضنه بيت واحد على الذي يحتضنه بيتان: يروى عن المبرّد أنّه قال: «قال الأعشى: (المتقارب):

وتبْـــرُدُ بَـــرْدَ رِدَاءِ العَـــرُو سِ بالصَّيْفِ رقْرقْتَ فيه العَبِيرَا
وتَسْخـــن ليلـــةَ لاَ يستَطِيـــع نُبَـاحًـا بهـا الكلْـبُ إلاَّ هَـرِيـرَا

فتقبّل هذا الكلام واستحسن ثمّ قيل في عيبه: إنّه أتى بـه في بيتيْن وطوّل به الخطاب»[6]. فلئن لقي المعنى استحساناً وقبولاً فإنّ اللّفظ قد اتّسع لبيتيْن فطال الخطاب. لذلك كان إلحاح القدماء من العلماء بالشعر وغيرهم كبيراً على القول الأجْمع والأخْصَر فكان التّباري في تكثير المعاني وتقليل الألفاظ ووصل ذلك حدّ الجمع بين

(1) الجاحظ: الحيوان ج 03 ص 53 وكذلك البيان والتبيين ج 04 ص 53
(2) نفسه: البيان والتبيين ج 01 ص 83. وراجع: ج 02 ص 28: «والذي يدلّك على أنّ الله عزّ وجلّ قد خصّه بالإيجاز وقلّة عدد اللفظ مع كثرة المعاني قوله ﷺ: «نُصِرتُ بالصّبا وأُعطيت جوامع الكلم» وراجع: حمادي صمّود: التفكير البلاغي عند العرب ص 277.
(3) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 386 وانظر: الأغاني ج 13 ص 112: «قال يحي بن خالد للعتابيّ: والله لئن قلّ كلامك لقد كثرت فوائده»
(4) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 64 وانظر كذلك الأغاني ج 10 ص 322
(5) المرزباني: الموشح ص 364
(6) نفسه ص 69 -70

الغرضيْن في البيت اليتيم: «لم يجتمع لأحد من المحدثين في بيت واحد هجاء رجل ومديح أبيه كما اجتمع لابن أبي عيينة في قوله(الطويل):

أبـوكَ لنـا غيـثٌ نعيـش بـوَبْلِـه   وأنتَ جَرادٌ ليس تُبْقِي ولاَ تَذَرْ»[1]

كما يصل التكثير من المعنى إلى جمع معانٍ خمسة في بيت واحد: «لمّا قال حمّاد عجرد في بشّار(الطّويل):

نسِبْـتَ إلـى بُـرْدٍ وأنـتَ لِغَيـره   وهَبْك لبُرْدٍ نِكْتُ أُمّكَ مَنْ بُرْدُ؟

قال بشّار: تهيّأ له عليّ في هذا البيت خمسة معان من الهجاء، قوله: «نُسِبت إلى برد» معنًى، ثمّ قوله: «وأنت لغيره» معنًى آخر، ثمّ قوله: «فهبْك لبرد» معنًى ثالث، وقوله: «نِكْتُ أُمّك» شتْم مفرد واستخفاف مجدّد وهو معنى رابع، ثمّ ختمها بقوله: مَنْ برد؟ ولقد طلب جرير في هجائه للفرزدق تكثير المعاني، ونحا هذا النَّحو فما تهيَّأ له أكثر من ثلاثة معانٍ في بيت وهو قوله (الكامل):

لمَّا وضعتُ على الفرزدقِ ميسَمِي   وضَغَا البَعِيثُ جدَعْتُ أنْفَ الأخْطلِ

فلم يدرك أكثر من هذا»[2]. فالبيت الأجْمع والأخْصر هو الذي ينوء بالمعاني فلا يتخلّل تركيبَه حشو أو فضول. إنّ براعة الشّاعر تتجلّى من خلال تسخيرما قلّ من لفظ للتّعبير عن متّسع المعنى وَكثيره[3].

□ **على صعيد الأبيات والقصيدة**: لم يَعْنِ العرب بالبيت المستقلِّ البيتَ الذي لا يجمعه بالقصيدة إلاّ نسَبُ البحر والقافية. وقد رأينا أنّ خطاب الشّعر عند العرب نسيجُه اتّصال وانفصال وانفراط وانتظام في آن. إذ تتوازى فيه حركتان: حركة تَشَكُّل المعنى

(1) الأصفهاني: الأغاني ج 20 ص 63

(2) نفسه ج 14 ص 328 – 329

(3) نفسه ج 20 ص 307: «دخل سعيد بن وهب على الفضل بن يحي في يوم قد جلس فيه الشّعراء فجعلوا ينشدونه ويأمر لهم بالجوائز حتّى لم يبق منهم أحد فالتفت إلى سعيد بن وهب كالمستنطق، فقال له: أيّها الوزير إنّي ما كنت استعددت لهذه الحال ولا تقدّمت لها عندي مقدّمة فأعرفها، ولكن قد حضرني بيتان أرجو أن ينوبا عن قصيدة، فقال: هاتهما فربّ قليل أبلغ من الكثير فقال سعيد (الخفيف):

مـدحَ الفضـلُ نفسَـه بـالفعـالِ   فعـلاَعـن مـديحِنـا بـالمَقـالِ

أمَـرُونـي بمـدحِـه قلـتُ: كـلاً   كبُـر الفضـلُ عـن مـديـح الـرِّجـالِ

قال: فطرب الفضل وقال له: أحسنت والله وأجدت ولئن قلّ القول ونزر لقد اتّسع المعنى وكثُر ثمّ أمر له بمثل ما أعطاه كلّ من أنشده مديحا يومئذ وقال: لا خير فيما يجيء بعد بيتيْك وقام من المجلس وخرج النّاس يومئذ بالبيتيْن لا يتناشدون سواهما»

أفقيّاً إلى القافية وحركة تَشَكُّله عموديّاً عبر تتالي قافيتيْن فأكثر. فكلّما تنامت الأبيات: الواحد تلو الآخر استضاء المتقبِّلُ المعنى واغتنى فهمُه للغرض: عرض المرزباني لقصيدة ابن الرّومي في مدح أبي الصّقر وأوّلها (البسيط):

* أَجْنَتْ لك الوَجْدَ أَغْصَانٌ وكُثْبَانُ *

«فلمّا سمع أبو الصّقر قوله:

هذا الذي حكمتْ قِدْمًا بسُودَدِه   عـدْنـانُ ثُـمَّ أَجَـازتْ ذاك قحطـانُ
قالوا أبو الصَّقْر مِنْ شَيْبَان قلتُ لهم   كَـلاً لَعَمْـرِي ولكِـنْ منْـهُ شَيْبَـانُ

قال: هجاني والله! قيل له: هذا من أحسن المديح، اسمع ما بعده:

وكَمْ أَبٍ قدْ علاَ بِآبْنٍ ذُرَى شَرَفٍ   كَمَـا عـلاَ بِـرَسُـولِ اللهِ عَـدْنَـانُ

فقال: أنا بشيبان، ليس شيبان بي، قيل له فقد قال:

ولـم أُقصِّـرْ بشيْبـان التـي بلغـتْ   بهـا المبـالـغَ أعْـرَاقٌ وأَغْصَـانُ
لله شيبـــانُ قَـــوْمٌ لا يُشَيِّبُهُـــمْ   رَوْعٌ إذا الرَّوْعُ شَابَتْ مِنْه وِلْدَانُ»[1]

يبدو المعنى ـ أفقيّاً ـ غير تام لا يُرضي فضول متقبّل لجوج كأبي الصّقر الذي فهم أنّ الشّاعر قد غضّ من قدر قومه. كما يبدو أنّ التّشبيه: (كما علا برسول الله عدنان) لم يُرْضِ فضوله إلى أن ظهر المدح صريحاً في البيتيْن المواليَيْن لشيبان الذين ينتمي إليهم الممدوح وقد بدا عجولاً لذلك قال له محاوره: (اسمع ما بعده) وذلك حتى يعي حركة تشكّل المعنى عموديّا من ذكر فضل الممدوح باتّجاه ذكر فضل قومه ممّا يدلّ على أنّ اللّحمة الدّلاليّة قائمة بين الأبيات وهو دليل جهير على حضور متصوَّر النَّصِّ في تفكير القدماء النّقدي. إنّ النّصّ لديهم ليس محض كلام معقود بقواف وإنّما هو تشكيل لحركة خفيّة للمعنى تسير نحو الاتّساع إلى حدّ الاكتمال فإذا اكتمل المعنى لم يعد بإمكان الشّاعر أن يضيف شيئاً إلى القصيدة لا لأنّ اللّفظ يعوزه بل لأنّ المعنى انغلق سياجه وأُقفل بابه: والمثال على ذلك قصيدةٌ لشاعر جاهليّ صعلوك هو قيس بن الحداديّة شاعت من أبياتها عاطفة مشبوبة ومشاعر تنضح رقّة ونُبْلاً وصاغها صاحبها كالكلمة الواحدة[2] ممّا جعل الشعراء عاجزين عن أن يُضيفوا إليها ولو بيتاً يتيماً «قال: أبو عمرو: فأنشدت عائشة بنت

(1) المرزباني: الموشّح ص 441
(2) الأصفهاني: الأغاني ج 14: انظر القصيدة من ص 146 إلى ص 150

طلحة بن عبيد الله هذه القصيدة فاستحسنتْها وبحضرتها جماعة من الشعراء فقالت: مَن قدر منكم أن يزيد فيها بيتاً واحداً يشبهها ويَدْخُل في معناها فله حلّتي هذه، فلم يقدر أحد منهم على ذلك»[1]. إنّ بنيةً كهذه انغلقت على نفسها من شدّة تماسكها. لذلك تبدو كلّ إضافة إلى القصيدة غير داخلة فيها. فليست القافية هي التي تعوز الشّاعرَ وإنّما المدخل إلى المعنى وقد تحصّن عن كلّ اختراق. وفي المقابل نجد من القصائد ما يتّسع معناها من بيت إلى آخر دون أن يكتمل فتظلّ القصيدة منفتحة مرنة لا تستعصي على الإضافة والتَّطْويل: «قال حمّاد الرّاوية: ما تمّم ذو الرمّة قصيدته التي يقول فيها (البسيط):

* مَا بالُ عيْنِكَ منْها الماءُ ينْسَكِبُ *

حتّى مات. كان يزيد فيها منذ قالها حتّى تُوفِّي»[2]. وما كان ذو الرمّة ليزيد في قصيدته لولا طواعيّةٌ في بنيتها الدلاليّة. هكذا أمكن أن نتبيَّن عند العرب تركيبتيْن للقصيدة: تركيبة منغلقة وأخرى منفتحة. ويتحدَّد الانغلاق والانفتاح بما يوجد أو لا يوجد من نَسَب بين النَّصِّ وما ينضاف إليه. وهو نَسَبٌ أرضيّتُه دلاليّة خالصة إذ قد يتاح للشّاعر أن يزيد بيتاً أو أبياتاً على نفس الوزن والقافية ولكنّ ذلك الجزء المزيد الذي يبدو منخرطاً في البنية اللّفظيّة للقصيدة قد لا ينخرط ضرورة في بنيتها الدّلاليّة[3]. وضمن

---

(1) نفسه ص 150

(2) نفسه ج 17 ص 325

(3) أثارMichael Riffaterre قضية البنية الدلاليّة للقصيدة في فصل له بعنوان «Sémantique du poème» في كتابه: «La production du texte Ed Seuil Paris 1979» من صفحة 29 إلى ص 44 . وذكر أنّ للقصيدة ما يميّزها عن مألوف الكلام فالتّواصل في الشّعر غير التّواصل في الحياة اليوميّة. فلئن كان الجميع على اتّفاق حول الاختلاف بين هذيْن النّمطيْن من التّواصل فإنّ الاختلاف بينهم على أشدّه حول الآليّات الدلاليّة للقصيدة. وبالرّغم ممّا يثار في الشّعر عن المجاز والكناية والكلمات ذات المعاني المشتركة والغموض. . . فإنّ الاتّجاه الغالب هو الحكم على الكلمات الشعريّة في علاقتها بالأشياء ومقارنة بناء المعاني في النّصّ الشعري بالحقائق كما هي منتظمة في الواقع الموضوعي فيكون التّأويل في ضوء ما اصطلح عليه ريفاتير بالمحور العمودي المحدِّد للعلاقة بين العلامة وما تمثّله. هذا المحور الرابط بين الدّال ومدلوله ومرجعه (ص 29) ولكنّ الرّجوع إلى الواقع لا يمكّن من معرفة وجه الاختلاف بين الدّلالة في القصيدة وسواها في الملفوظ غير الشّعري (ص30) بل إنّ ذلك الرجوع يعزل الدلالات بعضها عن بعض باعتبار أنّ كلاّ منها ينظر إليه على أنّه مجسّم لعلاقة بين مكوّن نصّي وشيء آخر خارج عن النّصّ عوض أن يُنظر إلى تلك الدلالات في ضوء ما بينها من توليفات داخل النّصّ. لذلك يقترح ريفاتير النّظر في العلاقات الدلاليّة للقصيدة -لا في ضوء ما يربطها بخارج النّصّ من مدلولات ومراجع- وإنّما في ضوء ما بين الدلالات من علاقات ومن ثمّ تختلف الوظيفة المرجعيّة في الشّعر عن سواها في الكلام العادي: يقول (ص38): =

تجْسيم القدماء لمتصوَّر النَّصِّ الشِّعريِّ من خلال الوصف الإيجابي لتركيبة القصيدة لديهم تحدّث العلماء والرّواة عن المطالع الحَسَنة: قال الأصمعي عن أوس بن حجر: «ولم أسمع قطّ ابتداء مرثيّة أحسن من ابتداء مرثيّته (المنسرح):

أَيَّتُهَـا النَّفْـسُ أَجْمِلِـي جَـزَعَـا إنَّ الَّـذي تَحْـذَرِيـنَ قـدْ وَقَعَـا»[1]

إنّ استحسان العالِم بالشِّعر لهذا المُفْتَتَح يعكس إدراكه للوظيفة التي تظطلع بها كلّ بداية في كلّ قصيدة والمتمثِّلة في تهيئة السّامع وشدّه إلى ما يأتي من أبيات. وفي السّياق نفسه تحدّث معظم الرّوّاة عن أجود المطالع: يروي صاحب الأغاني عن جحظة عن عليّ ابن يحي المنجّم أنّه قال: «سمعت مَنْ لا أُحصي من الروّاة يقولون: أحسن النّاس ابتداء في الجاهليّة امرؤ القيس حيث يقول (الطّويل):

* ألا آنعَمْ صباحا أيّها الطَّلَلُ البَالِي *

وحيث يقول (الطّويل):

* قفَا نبْكِ مِنْ ذكرَى حَبيبٍ ومَنْزِلِ *

وفي الإسلام القطاميّ حيث يقول (البسيط):

* إنَّـا محَيُّوكَ فَآسْلـمْ أيّهـا الطّلـلُ *

ومن المحدثين بشَّار حيث يقول (الطّويل):

أبَـى طلَـلٌ بـالجـزْعِ أنْ يتكلَّمَـا ومَــاذا عَلَيْـه لَـو أجـابَ مُتَيَّمَـا
وبـالفُـرْعِ آثَـارٌ بقِيـنَ وبـاللِّـوَى ملاعبُ لا يُعْرَفْنَ إلاَّ تَوَهُّمَا»[2]

ولئن اهتمّ القدماء بوظيفة المطلَع لما له من دور في الاستيلاء على المتقبّل فقد

= «Il est permis d'en conclure que dans la sémantique du poème l'axe des significations est horizontal. La fonction référentielle en poésie s'exerce de signifiant à signifiant : cette référence consiste en ceci que le lecteur perçoit que certains signifiants sont des variantes d'une même structure".

فلن يكون الاكتراث لما بين الكلمات من فوارق معجميّة قائمة في اللّغة بل سيكون الاكتراث لما يجمع بين تلك الكلمات في القصيدة من دلالات وإن لم تكن قائمة في اللّغة: ويضيف (ص 41):

«Les composantes de l'accumulation deviennent synonymses en dépit de leur sens originel au niveau de la langue».

(1) ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء ج 01 ص 135

(2) الأصفهاني: الأغاني ج 03 ص 143 وكذلك ج 23 ص 213

فتحوا للاّحقين من النقّاد باب العناية بالمخالص وتقويم جودتها. أمّا خاتمة القصيدة فلا ترتبط باستيفاء عدد من الأبيات معيّن ولا ببناء لفظيّ محدَّد وإنّما ترتبط بنقطة اكتمال المعنى ضمن البنية المنغلقة للقصيدة فتكون الخاتمة غالقة، أو بنقطة يمكن للمعنى أن ينفتح فيها على غيره وذلك ضمن بنية منفتحة فتكون الخاتمة فاتحة وسواء أكانت الخاتمة غالقة أم فاتحة فهي تمثّل في الحاليْن مفصلاً هامّاً لا يهتدي إليه إلاّ الشّاعر الحاذق: حدّث أحد الحاضرين بمجلس الرشيد قال: «كنت عند الرّشيد فدخل إليه أشجع ومنصور النّمري فأنشده أشجع قوله (الكامل):

* قَصر عليْه تَحِيَّة وسَلاَم *

فجعلتُ أتعصَّب له بالقيسيَّة وأرفع منه حتّى انتهى إلى قوله:

وعلَى عدوِّكَ ياابنَ عمِّ محمَّدٍ رَصَدَانِ ضَوْءُ الصُّبْحِ والإظْلاَمُ
فإذا تنبَّه رُعْتَه وإذا غَفَا سلَّتْ عليه سيوفَك الأحْلاَمُ

فاستحسن ذلك الرّشيد وأومأتُ إلى أشجع أن يقطع الشّعر وعلمتُ أنّه لا يأتي بمثلهما فلم يفعل. ولمّا أنشده ما بعدهما فتر الرّشيد وضرب بمخْصرة كانت بيده الأرض (. . .) فلمّا خرجنا قلت لأشجع: غمزتك أن تقطع فلم تفعل ويلك ولم تأتِ بشيء فهلاّ مِتَّ بعد البيتيْن أو خرست فكنت تكون أشعر النّاس»[1]؟. وصل الشّاعر عند نقطة اكتمال المعنى التي تجسّد أقصى مراتب التَّجويد إذ انتهى إلى العصارة واللّبّ. لذلك أشار عليه السّامع بأن يقطع ليصيب المفصل لكنّه لم يفعل فكان ما أضافه أجنبيًّا عن القصيدة. وكان ردُّ فعل المتقبِّل الفتورَ والخيبةَ.

جمعنا إذن من خلال المستوى التركيبي بين النّظر في تركيبة الجملة النحويّة والنّظر في تركيبة الخطاب شطْراً كان أم بيتاً أم أبياتاً تتفاوت عدًّا من قصيدة إلى أخرى، باعتبار أنّ الخطاب جملة كبرى وأنّ الجملة خطاب مختصَر على حدّ قول بارت Barthes. واتّضح لنا أنّ العالِم بالشِّعر إذ يتفقّد تراكيب الشّعراء في قصائدهم فإنّما يبحث عن صورة الشّاعر الحُجَّة الذي يجسّد بشعره كلام العرب مع ما يقترن بهذا المشغل من نزعة معياريّة كثيراً ما تكون على حساب جماليّة القول. كما تبيّنّا بعد الانتقال من الجملة إلى الخطاب

(1) نفسه ج 18 ص 146 – 147

تركيبتيْن للخطاب الشّعري: تركيبة سلبية اعترض من خلالها العلماء على ظواهر كالتّنافر بين المصراعيْن والمعاظلة أو المداخلة والتّضمين، وتركيبة إيجابيّة مدحوا من خلالها بنية البيت المقلَّد والبيت الذي يُخبر أوّلُه عن آخِره ويوحي آخرُه بأوّل غيره ضمن احتفائهم بميزتيْ الاستغناء والتّشاكـل بين مستويات الخطاب سواء بين أجزاء الشّطر أم بين الشّطريْن أم بين الأبيات. وبذلك مهّد العلماء للكلام على تأليف الشّعر مطالعَ ومخالصَ وخواتـمَ. ممّا أكّد نضجا فـي رؤية القصيدة العربية ضمـن بنيتيْن دلاليّتيْن متقاطعتيْن: بنية أفقيّة وأخرى عموديّة. كما أثنوا على الخطاب الشّعري «الأجْمَع» من سواه أي ذاك القليلة ألفاظه الكثيرة معانيه مجسِّمين أبرز مفهوم بلاغيّ عند العرب هو الإيجاز. فتأكّد لنا أنّ .شعريّة الخطاب سليلةُ تفكيرهم البلاغيّ وهو ما يفضي بنا ضرورة إلى المستوى البلاغي.

هـ/ المستوى البلاغيّ: اهتمّ العلماء ضمن تعاملهم مع الشّعر ـ في إطار المسلك الخاصّ الذي نحن بصدده ـ بالمستوى البلاغيّ، فذكروا تعريفات للبلاغة هي أقرب إلى الوصف منها إلى الحدّ بالمعنى المنطقي الاصطلاحي[1]. فخلف الأحمر يقول: «البلاغة لمْحة دالّة»[2] والأصمعي يصف البليغ بأنّه «من طبّقَ المفْصل وأغناك عن المفسّر»[3]. كما يذكر ابن الأعرابيّ أنّ «البلاغة التّقرّبُ من البُغية ودلالة قليل على كثير»[4]. وبحكم انتساب جهود العلماء بالشعر إلى مرحلة التّشكّل، ونظراً إلى طبيعة مشغلهم اللّغوي العامّ، فإنّ أقوالهم في البلاغة مفهوماً وإجراءً لا ترتقي إلى مرتبة الآراء القائمة على التحليل والتّعليل، فلئن كانت دراستُهم لبعض الصّور متطوّرة مثلما سنرى لاحقا فإنّ بعض جوانب المسألة البلاغيّة ظلّ لديهم في عداد ما هو «جنينيّ» أو غير صريح:

(1) حمّادي صمّود: التفكير البلاغي عند العرب ص 113
(2) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 386
(3) الجاحظ: البيان والتبيين ج 01 ص 106
(4) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 392

المثال	المصدر	العالم بالشعر	الشّاهد الشّعري	التّعليق
01	شرح نقائض جرير والفرزدق لأبي عبيدة ج 01 ص 356	أبو عبيدة	وقال الفرزدق (الكامل): يمْشُونَ في حَلَق الحديدِ كما مشتْ جُرْبُ الجِمَال بها الكُحَيْلُ المُشْعَلُ	«الكُحَيْل القَطِران، وحلَق الحديد الدروعُ، شبّه الرّجال لعِظَمهم ولون الحديد عليهم بالجِمال المهْنوءة بالقطران»
02	نفسه ج 02 ص 449 ـ 450	نفسه	وقال الفرزدق لجرير (الكامل): لا قَوْمَ أَكْرَمُ مِنْ تَمِيمٍ إِذْ غَدَتْ عُوذُ النِّسَاءِ يُسَقْنَ كالآجَالِ	«قوله عوذ النّساء هنّ اللاّتي معهنّ أولادُهنّ والأصْل في عوذ في الإبل التي معها أولادها فنقلته العرب إلى النّساء وهذا من المستعار وقد تفعل العرب ذلك كثيراً. . .»
03	نفسه ص 464 - 463	نفسه	وقال الفرزدق لجرير (الكامل): وَهَزَزْنَ مِنْ جَزَعٍ أَسِنَّةَ صُلَّبٍ كجُزُوعِ خيْبَر أو جُزُوعِ أوالِ	«يقول: هززن خدودهنّ فجعلها أسنّة صُلَّب والأسنّة هنا المسانّ (. . .) جعل خدودهنّ كالمسانّ قال: وذلك لعرضها وامْليساسها. والصُّلَّب حجارة المسانّ. وقوله: كجذوع خيْبر. يقول: هززن خدودهنّ بأعناق طوال كجذوع نخلِ خيبر»

04	نفســـه ص 743	الأصمعي	وقال جرير : (الطويل) : لَقَـدْ مُـدَّ للقَيْـنِ الـرّهَـانُ فـرَدَّه عَنِ المَجْدِ عِرْق مِنْ قُفَيْرَةَ مُقْرِفُ	«قال الأصمعيّ : المُقْرِفُ مـن الـدّواب الـذي أحـد أبويه بِرْذَوْن وإنّما ضربه مثلاً ها هنا يريد أنّ أحد أبويه ليس بعربيّ والأصل للدّواب فاستعاره للنّاس. قال : والعرب تفعل هذا»
05	نفســـه ص 750	أبو عبيدة	وقال جرير(الطويل) : أتَعْـدل كهفـا لا تُـرام حُصُـونُـه بِهَـارِ المَـراقِـي جُـولُـه يتقصَّـفُ	«أراد بجول هائر. وقوله بِهار يريد هائراً كما ينهار الرّمل. وجول البئر ما حولها وإنّما يريد أنّك لا تقدر على أن تكون مثلي، أنـا جبـل وهـو الكهـف وأنت كالرّمل الذي ينهار فأين أنت منّي؟»
06	نفســـه ج 03 ص 1000	نفسه	وقال جرير (الكامل) : إن رُمْـتَ عبد بَنِي أُسَيْدَةَ عِـزَّنَـا فـأنقـل منـاكـب يَـذْبُـلٍ و ذقـان	«إنّ أحسـابنـا كـالجبـال الرّاسية فإن أراد مفاخرتنا فهل تستطيع أن تنقل جبلا من مكانه، فضربه مثلا للجبال يؤيِّسه ممّا أراد من مفاخرته»
07	نفســـه ص 1005	نفسه	وقال جرير (الكامل) : والغـرُّ مِـن سلفـيْ كنـانـة إنّهـم صِيـدُ الـرؤوس أعـزّةُ السّلطـانِ	«وقوله : وصيد الرؤوس، يقول هم متكبّرون يُميلون رؤوسهم للكِبْر. وأصل الصيَّد داءٌ يأخذ الإبل في

				رؤوسها فتميل رؤوسها من وجعه فنقلته العرب إلى النّاس فقالوا أصْيدُ من ذلك أي متكبّر يُميل رأسه تعظّماً وتجبّراً. وهذا من الحروف المنقولة تكون للشّيء ثمّ تنقل إلى غيره، وقد فعلته العرب فوسّعت بذلك كلامها»
08	الموشّح للمرزباني ص 55 - 56	الأصمعي	وقال النابغة الذبياني (البسيط): تَحِيدُ عن أستن سُودٍ أسافلُه مثْل الإماءِ الغَوادي تَحْمِلُ الحُزُمَا	«قال عبد الله بن المعتزّ: عيب على النّابغة قوله في وصف النّعام: * مثل الإماء الغوادي تحمل الحُزُمَا * قال: وقال الأصمعيّ: إنّما توصف الإماء في هذا الموضع بالرّواح لا بالغدوّ، لأنّهنّ يجئن بالحطب إذا رُحْنَ. وأنشد الأخنس بن شهاب التغلبي (الطويل): تظلُّ به رُبْدُ النّعام كأنّها إماءٌ تزجّي بالعَشِيِّ حَوَاطِبُ لأنّ النّعامة إذا خفضت عنقها ومشت كانت أشبه شيء بماش وعلى ظهره حِمْل»

09	نفسه ص 234 ـ 235	أبو عمرو ابن العلاء	وقال ذو الرّمّة (الوافر): سمعــتُ النّـاسَ ينتجِعـون غَيْثـاً فقلـتُ لصَيْـدَحَ انتجِعـي بِـلالاَ	«عـن أبي حـاتـم عـن أبي عبيدة، قال: لمّا أنشد ذو الرمّة بلالا مدْحَه، فبلغ قوله: رأيت النّاس ينتجعون غيثـاً. . . (البيـت) قـال بلال: يا غلام أَعلِفْ ناقته، فإنّه لا يحسن أن يمدح. فلمّا خرج قال له أبو عمرو وكان حاضراً: هلاّ قلت له: إنّما عنَيْـت بـانتجـاع النـاقـة صـاحبهـا كمـا قـال الله عزّ وجلّ: «وَآسْأَلِ القريةَ الَّتِي كُنَّا فيهَا» يريد أهلها، وهلاّ أنشـدتَـه قـول الحـارثـيّ (الوافر): وقفتُ على الدِّيار فكلّمتْنِي فما ملكتْ مدامعَها القلُوصُ يريد صاحبَها. فقال له ذو الرمّة: يا أبا عمرو أنت مفرد في علمك وأنا في علمي وشعري ذو أشباه»
10	نفســه ص 239	أبو عبيدة	وقال ذو الرّمّة (البسيط): والقُرْطُ في حرّة الذّفرى مُعلَّـقَة تباعد الحَبْل منه فهو يضْطرِبُ	«قال أبو عبيدة: قال منتجع ابن نبهان: عابوا على ذي الرّمّة قوله (البيت) قالوا: جعلت لها ذفرى كذفرى البعير (. . .) قـال أبـو عبيدة: الذفرى من المرأة موضع المقذّ، وهو موضع يرشح من البعير خلف أُذنِهِ»

يتّضح من خلال ما تقدَّم أنّ من الأمثلة المذكورة ما يتعلّق بدلالة الألفاظ ومنها ما يتعلّق بدلالة التَّراكيب:

1/ ما يتعلّق بدلالة الألفاظ: ويجسِّم هذا الضَّربُ من الأمثلة وجوها بلاغيّة تنهض على ضربين من المجاز: مجاز قائم على غير المشابهة (المثال 09) ومجاز قائم على المشابهة (الأمثلة 01/02/03/04/07/08/10):

أ/ المجاز القائم على غير المشابهة: لقد رأينا فيما مرّ من هذا البحث أنّ هذا اللّون من المجاز استقطب اهتمام كلّ من عالم النّحو وعالم أصول الفقه في معرض إثارتهما لقضيّة تعامل المتكلّم مع دلالة اللّفظ. فقد أثار سيبويه هذا الضّرب من المجاز ضمن مسألة (الحذْف) وهو في كلام العرب كثير[1]. ويتّصل تحديداً بحذف المضاف مثلما يتّضح ممّا روي عن أبي عمرو بن العلاء كما في المثال (09) الذي نحن بصدده. فالمراد من قوله تعالى (وَٱسْأَلِ القَرْيَةَ) هو (وٱسأل أهل القرية) فالسّؤال أُسْنِد إلى المكان بدل صاحبه مثلما أُسند الانتجاع ـ في بيت ذي الرّمّة ـ إلى النّاقة بدل صاحبها ممّا سيعرف لاحقاً بالمجاز العقلي. إنّ تعليق السّؤال بالقرية يستحيل عقلاً لأنّ السّؤال لا يقع على جماد كما إنّ أصل الاستعمال يقضي من ذي الرّمّة أن يعلّق الانتجاع بصاحب النّاقة ما دام المنتجَعُ عاقلا وهو بلال الممدوح. وذلك حتّى يستقيم المعنى الشّعري. فالعرب «إذا عَلَّقُوا الكلمة بما يستحيل عقلا تعلُّقُها به عُلِم أنّها في أصل اللّغة غير موضوعة لها فَيُعْلَمُ كونُها مجازاً فيها»[2]. وبالرّغم من أنّ ذا الرّمّة لم يكن على وعي بهذا الاستعمال ـ ويرتبط ذلك في نظرنا بتقصيره العامّ في غرض المدح[3] ـ فإنّ ما يعنينا هو التّخريج الذي أجراه أبو عمرو على تركيب البيت وقد قرأه قراءة تدلّ على فهم عميق لحدود التّوسّع في بنية الخطاب وذلك باعتماد الآية (82) من سورة يوسف بالإضافة إلى بيت شعري للحارثيّ نسب فيه صاحبه الدّموع إلى القلوص وهو يريد صاحبها. فأبو عمرو/العالِم بالشِّعر يبيح للشّاعر أن يسمّي الشيء باسم ما قاربه أو كان مشدوداً إليه بصلة. إنّ ما ذكره أبو عمرو بن العلاء هو ما سيوجزه ـ لاحقاً ـ صاحبُ العمدة بقوله «إلاّ أنهم خصّوا به

---

(1) سيبويه: الكتاب ج 03 ص 246 -247

(2) يحيى العلوي الطراز ج 01 ص 93

(3) المرزباني: الموشح ص 227: «فأمّا ذو الرّمّة فما أحسنَ قطُّ أن يمدح»

ـ أعني اسم المجاز ـ باباً بعينه وذلك أن يسمَّى الشّيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب»[1].

ب/ **المجاز القائم على المشابهة**: ويتّخذ شكليْن: شكلاً مباشراً وآخر غير مباشر: فأمّا المباشر فنعني به التّشبيه بحضور طرفيْه الرئيسيّيْن وسيسمّيه اللاحقون تامًّا، وأما غير المباشر فنعني به الاستعارة بحذف طرف والإبقاء على آخر وسيسمّيه اللاّحقون تشبيهاً محذوفاً[2]:

ب1) الشّكل المباشر للمشابهة: ويتجسّم من خلال الأمثلة: 01/03/08:

□ المثال 01: ينبني هذ المثال الذي وقف عنده أبو عبيدة في شرحه لشعر الفرزدق على تشبيه حالة بحالة وقد قابل ألشّارح بين الحالتيْن:

الحالة الأولى		**الحالة الثانية**	
الـــرِّجـــال		الجِمَـــــــــال	
العِظَم	لون الحديد عليهم	الجَرَبُ	المهنوءة بالقطران

وبذلك يقف العالِم بالشِّعر عند الصّورة الشّعريّة باستخراج مكوّناتها المتقابلة ممّا يفضي إلى بيان حالة التّماثل بين الرجال وهم في الحديد والجِمال وهي مهنوءة بالقطران. وهو ما سيعرف فيما بعد بالشَّبه العقلي[3].

□ المثال 03: يتّضح من خلال الجزء الثاني من تعليق أبي عبيدة على بيت الفرزدق تشبيه الشّاعر لأعناق النّساء بجذوع نخل خيبر وقد بيّن الشّارح أنّ الجامع بين

(1) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 422

(2) ابن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد بيروت المكتبة العصرية 1995 ج 01 ص 343

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 90: «ثمّ إنّ الشبه العقلي ربّما انتزع من شيء واحد كما مضى من انتزاع الشبه للفظ من حلاوة العسل. وربّما انتزع من عدة أمور، يجمع بعضها إلى بعض ثمّ يستخرج من مجموعها الشّبه»

طرفيْ التّشبيه هو الطُّول. والملاحَظ أنّ هذا التّشبيه يقوم على المماثلة بين عنصر وآخر وليس بين حالة وأخرى فالمعنى هنا لا يُنتزع من جملة مكوِّناتٍ وإنّما يُستَخْرَج دون تأوُّل.

□ المثال 08: يبدو من خلال تعليق الأصمعي على بيت النّابغة اعتراضه على التّشبيه الذي ينهض عليه العجُز. فالشّاعر وصف النّعام في مشيتها بالإماء الغاديات وهنّ يحملن الحُزُمَ. فالمقابلة معقودة، في إطار هذا التّشبيه المركّب، بين صورتيْن متحرّكتيْن. لكنّ العالِم بالشِّعر رصد خللاً في مكوّن من مكوّنات المشبّه به وهو وصف الإماء بـ (الغَوَادي) لأنّ الإماء لا يحملْن الحطب عند الغدوّ وإنّما يحملْنه عند الرّواح وقتَ العشيّ. مثلما يؤكّد ذلك بيت الأخنس التّغلبي المذكور في الخبر. إنّ الشّاعر بوصفه الإماء بالغوادي أخطأ في وصف الهيئة لأنّهنّ لا يحملن شيئاً عند الغدوّ ومن ثمّ يختلّ التّطابق بين هيئتهنّ وهنّ ذاهبات للاحتطاب وهيئة النّعام إذ لا تتقوّس لهنّ ظهور ولا تنخفض أعناق إلاّ عندما يرحن وهنّ يحملن الحُزَمَ. إنّ صورة النّعامة وقد انخفض عنقها كصورة الأمة التي تمشي وقد تقوّس ظهرها ممّا تحْمِل. إنّ الأصمعيّ اعتبر النّابغة مُخِلاً بقواعد المقاربة والمناسبة والاشتراك بين طرفيْ التّشبيه: «وإنّما حسْنُ التّشبيه أن يُقَرِّبَ بيْن البعيديْن حتّى تصير بينهما مناسبة واشتراك»[1].

ب2) الشّكل غير المباشر للمشابهة: ويتجسّم من خلال الأمثلة: 02/03/04/ 07/10. ويمكن التّوقّف في هذا الصّدد عند مشابهة لم يُذكَر فيها المشبَّه وأخرى لم يُذكَر فيها المشبَّه به:

* **المشابهة التي لم يُذْكَرْ فيها المشبَّه**: وتتجلّى من خلال بيت الفرزدق في المثال (03) فقد قام أبو عبيدة بشرح الصّورة فردّها إلى تكوينها الأوّل من خلال قوله« فجعلها أسنَّةَ صُلَّب» أو «جعل خدودهنّ كالمسانّ» فالشّاعر أحلّ (أسنَّةَ صُلَّب) محلَّ (الخدود). ولئن لم يصرّح العالم بالشعر في هذا المثال بمصطلح الاستعارة فإنّه قد حلّل متصوَّر هذا المصطلح[2] عندما أبان أنّ المحذوف هو المشبَّه: (الخدود) تمهيداً لذكر المكوِّنات المباشرة للصّورة:

---

(1) ابن رشيق: العمدة ج 01 ص 459 -460

(2) باعتبار أنّ المصطلح يتكوّن من علامة (Symbole) ومتصوَّر (Notion) وهو «بناء ذهني مؤلَّف من «السّمات» التي نقرنها بالأشياء. فهذا البناء إذن مقصود يحدثه العقل بالتّجريد» راجع: توفيق الزّيدي: جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة ص 34

المشبّه	الخدود	محذوف
المشبَّه به	أسنّة صلّب	مذكور
وجه الشبه	العَرْض والإمليساس	من استنتاج العالِم بالشِّعر

وسيُعرَفُ هذا النّمط من الاستعارة التي يُصَرَّح فيها بذكر لفظ المشبَّه بالاستعارة الحقيقيّة[1] وهو القسم الذي يتمّ فيه نقل الاسم «عن مسمَّاه الأصليّ إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه وتجعله متناولاً له تناول الصّفة مثلاً للموصوف وذلك قولك: رأيت أسدًا، وأنت تعني رجلاً شجاعاً»[2] وهذا الضرب من الاستعارة هو السّهل الذي يأتي «عَفْواً»[3].

* **المشابهة التي لم يُذكر فيها المشبَّه به:**

□ المثال 02: أجرى أبو عبيدة قراءته لبيت الفرزدق وفق ثنائيّة الأصل/الفرع فلفظة (عُوذ) تُستعمل أصلاً للإبل لا للنّساء. إنّ استعمالها للنّساء هو استعمال طارىء عبّر عنه العالِم بالشِّعر بمفهوم (النّقل): نقل اللّفظ عن موضع استعماله في أصل اللّغة. ثمّ ذكر بعد ذلك المصطلح البلاغي المعروف: «وهذا من المستعار». لقد تضمَّن شرحُ العالم بالشعر للصّورة العناصر المكوِّنة لمفهوم (الاستعارة): الأصل/ النّقل/ المستعار. وهي عناصر لن يزيدها البلاغيّون والنّقّاد إلاّ استصفاءً وتعميقاً[4]. إنّ هذا الضّرب من الاستعارة يتوفّر على طاقة تخييليّة هائلة لأنّ المشبّه به وقع إخفاؤه فكان التّلميح بدل

---

(1) يحيى العلوي: كتاب الطّراز ج 01 ص 230

(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 42

(3) نفسه ص 44

(4) - القاضي الجرجاني: الوساطة ص 41: «إنّما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكها تقريب الشّبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللّفظ بالمعنى حتّى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر».

- العسكري: الصّناعتين ص 295: «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض»

- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 29: «اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللّغوي معروف تدلّ الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وُضع، ثمّ يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية»

التّصريح: إذ شبّه الشّاعر النّساء اللائي معهنّ أولادهنّ بالإبل التي معها أولادها ثمّ حذف المشبّه به وأبقى على القرينة اللّفظيّة: (عُوذ).

□ المثال 04: انبنى تعليق الأصمعي على بيت جرير على حركة المعنى السّائرة من الأصل باتّجاه الفرع الذي تجسّمه الاستعارة: فأصل الاستعمال اللّغويّ يقضي بأنّ (المُقْرِف) لفظ للدّواب يطلق على «الذي أحدُ أبويْه برذَوْن» وهو مفرد «بَرَاذِين» و «البَرَاذِين من الخيل ما كان من غير نتاج العِرَاب وبَرْذَنَ الفرَسُ مشى مشْي البَرَاذِين»[1]. استعمل جرير إذن كلمة (مُقْرِف) في غير ما جُعِلتْ له في الأصل وانتهى الشّرح بالأصمعيّ إلى اعتبار هذه الاستعارة مَثَلا أي تشبيها:

المشبّه	عِرقْ المهجوّ	مذكور
المشبَّه به	دابة أحد أبويها برذون	محذوف
المعنى	«يريد أنّ أحد أبويه ليس بعربيّ»	من تخريج الأصمعي

إنّ الشّاعر حذف المشبَّه به وهو: الدّابّة من غير نتاج العِراب. وأبقى على القرينة (مُقْرِف) على سبيل الاستعارة التي ستعرف لاحقاً بالخياليّة[2].

□ المثال 07: يُقيم أبو عبيدة شرحه لبيت جرير ـ وتحديداً لعبارة (صِيد الرؤوس) ـ على أصل الاستعمال ثمّ على الاستعمال الحادث بفعل الاستعارة. ولم يفته أن يوظّف المعنى المعجميّ فالصَّيَد (داء يأخذ الإبلَ في رؤوسها فتُمِيل رؤوسَها من وجعه). إنّ الشّاعر شبّه القوم في تكبّرهم وتعظّمهم وتجبّرهم بالإبل المصابة بداء الصَّيَد وحذف المشبّه به وأبقى على قرينة لفظيّة هي (صِيد). وقد صرف العالِم بالشِّعر ـ في غضون شرحه للصّورة ـ العناية إلى مفهوم «النّقل»: نقل اللّفظ عن استعماله في أصل اللّغة إلى استعماله في غير ذلك الأصل، وإلى مفهوم «التّوسيع» من خلال عبارة «فوسَّعتْ به كلامها» إذ سيستقطب هذا المفهوم اهتمام المعتنين بقضيّة المجاز بوجه عامّ باعتبار أنّ

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 01 ص 370
(2) يحيى العلوي: كتاب الطراز ج 01 ص 232

التّوسّع «يذكر للتّصرّف في اللّغة»[1] كما قد يشمل عند البعض الآخر التّشبيه والاستعارة[2].

□ المثال 10: يتعلّق الخبر الذي رواه أبو عبيدة ـ عن منتجع بن نبهان عن غير قليل من العرب ـ باستعارة لذي الرمّة لقيت استغراباً مأتاه استعمال (ذِفْرَى) للمرأة في حين أنّ الذفرى هي «الموضع الذي يَعْرَقُ من البعير خلف الأذن(...) وهي مأخوذة من ذَفَرِ العَرَقِ لأنّها أول ما تَعْرَق من البعير. وفي الحديث: فمسح رأس البعير وذفراه، ذفرى البعير أصلُ أذنه»[3]. بذلك يظهر عدم التّناسب بين المستعار: (الذِّفْرَى) والمستعار له (أصل أذن المرأة). فبدا الشّاعر مشبّهاً للمرأة بالبعير ذي الذِّفْرَيَيْن. وبالرغم من أن الشاعر وصف العنق بالطول على طريقة العرب فإن لفظه في ذلك الوصف يدلّ على خطئه في استعمال الذِّفْرَى للإنسان: (المرأة) وهي للحيوان: (البعير). وسيصنَّف هذا الضّرب من الاستعارة في باب الاستعارة غير المفيدة[4].

لقد وقف العالم بالشعر عند المستعار من خلال قسميْن: قسم حُذف فيه المشبَّه ومعناه غير خفيّ. وقسم حُذف فيه المشبَّه به فتوفّر على طاقة تخييليّة عالية. وقد تواترت في خطاب العلماء مفاهيم مثل (الأصْل) و (النَّقْل) و (المستعار) و المَثَل) و (الاتِّساع) فهي وإن كانت في طور التّشكّل فقد مهّدت للبلاغيِّين فيما بعد تقسيماً أكثر إحكاماً وتجريداً لضروب المجاز.

2/ ما يتعلّق بدلالة التَّراكيب: لقد وقف العالِم بالشِّعر من خلال بيتيْن لجرير عند تركيبيْن وظّفهما الشّاعر توظيفاً بلاغيّاً هما تركيب الاستفهام كما في المثال (05) وتركيب الأمر كما في المثال (06). إنَّ كلاً من الاستفهام والأمر يمثّل مبحثاً قارّاً ضمن ما سيعرف لاحقاً بعلم المعاني:

---

(1) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر ج 01 ص 343

(2) نفسه

(3) ابن منظور: لسان العرب ج 05 ص 46

(4) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 29-30: «كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع الشّفة للإنسان والمشفر للبعير والجحفلة للفرس (...) وقال آخر (المتقارب):

فبتْنا جلوسًا لدى مهْرِنا ... ننزِّع من شفتيْه الصّفارا

فاستعمل الشّفة في الفرس وهي موضوعة للإنسان»

□ **تركيب الاستفهام**: لم تنصرف عناية العالِم بالشِّعر في شرحه لبيت جرير إلى أبعاد المشابهة بين الشّاعر والكهف المنيع من جهة والمهجوّ والرّمل الهائر من جهة أخرى. بقدر ما انصرفت عنايته إلى تركيب الاستفهام الذي تأسّس عليه البيت برمّته، وهو استفهام لا يراد منه طلب العلم بالشّيء وإنّما يراد منه الإنكار، ولئن لم يعبّر العالم بالشعر عن هذا المعنى البلاغي المستفاد من بنية الاستفهام فإنّه قد قام بمحاكاة البيت محاكاة وضّحت إنكار الشّاعر لصنيع من يعدل بين القويّ المنيع والضّعيف المتهاوي. فعمدِ إلى إعادة الصّيغة بلفظ غير لفظ الشّاعر من خلال قوله: «فأين أنت منّي؟»!. صحيح أنّ شرح العالِم بالشِّعر لا يتجاوز محض التَّحسُّس للخصوصيّة في استعمال تركيب الاستفهام، ولكنّه بذلك قد شرع الباب للبلاغيِّين حتّى ينظروا بأكثر أناة في مبحث الاستفهام البلاغي فسلّط بعضهم الضّوء على الهمزة تحديداً وعلاقتها بالفعل المضارع كما يجسِّم ذلك بيت جرير فقال: «وإن أردت بـ «تفعل» المستقبل، كان المعنى إذا بدأت بالفعل على أنّك تعمد بالإنكار إلى الفعل نفسه، وتزعم أنّه لا يكون، أو أنّه لا ينبغي أن يكون، فمثال الأوّل: (الطّويل):

أيقتلُني والمشرفيُّ مُضاجِعي ومسْنونةٌ زُرْقٌ كأنيابِ أَغْوَالِ

فهذا تكذيب منه لإنسان تهدَّده بالقتل وإنكار أن يقدر على ذلك ويستطيعه (...) ومثال الثاني قولك لرجل يركب الخطر: «أتخرج في هذا الوقت؟ ...»[1].

□ **تركيب الأمر**: لئن قام العالِم بالشِّعر بشرح بيت جرير بالوقوف عند التّشبيه: تشبيه الشاعر أحساب قومه بالجبال رسوخاً وعلّواً فإنّ عنايته انصرفت بجلاء إلى بنية الأمر الذي وظّفه الشّاعر توظيفاً بلاغيّاً فلم يرد به طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام وإنّما أراد بيان معنى التعجيز: تعجيز المخاطب عن مفاخرته والنّيل من نسبه. وقد عبّر العالم بالشعر عن معنى التّعجيز بـ «التَّيْئيس» من خلال قوله: «يؤيِّسه ممّا أراد من مفاخرته». وكان من أبي عبيدة أن سخّر تركيب الاستفهام لمحاكاة تركيب الأمر من خلال إعادته صياغة عجز البيت: «فهل تستطيع أن تنقل جبلا من مكانه؟» فيصبح التّعجيز أو التّيئيس مفضياً إلى الإنكار، والإنكار دليلاً على عجز المخاطب عن القيام بالفعل:

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 116 – 117 وانظر: يحيى العلوي: كتاب الطّراز ج 02 ص 205 – 206

«وأعلـم أنّا وإن كنّا نفسّر «الاستفهـام» في مثل هذا بالإنكار فإنّ الذي هو محض المعنـى: أنّه ليتنبّه السّامع حتّى يرجع إلى نفسه فيخجل ويرتدع ويعيى بالجواب إمّا لأنّه قد ادّعى القدرة على فعل لا يقدر عليه فإذا ثبت على دعواه قيل له: «فآفعل» فيفضحه ذلك»[1].

كان هدفنا من الأمثلة التي سقنا عن تناول العلماء للمستوى البلاغي هو اكتشاف تشكّل الزّوج لفظ/معنى ضمن مستوى من مستويات الخطاب الشّعري هو المستوى البلاغي. واتّضح لنا أنّ تناولهم لبعض الوجـوه البلاغيّة البارزة ظـلّ «جنينيّاً» لا يرقى إلى مرتبة العمق والتّجريد. فقد فرّقوا على وجه الإجمال لا التّفصيل بين ضربيْن من المجاز: مجاز قائم على غير المشابهة كالمجاز العقلي وآخر قائم على المشابهة ويتشكّل من وجوه أبرزها (التّشبيه). وقد لقي من لدنهم عناية متطوّرة إذ تناولوا أركانه وميّزوا ضمنيّاً بين التّشبيه المفرد والتّشبيه المركّب وإن لم يهتدوا إلى المصطلح الخاصّ بكلّ ضرب لأنّ «ذلك لم يرد في نطاق بحث منظّم ودرس مستقلّ يتعمّق القضايا ويحلّلها باحثاً عن الأبعاد الفنيّة التي تتضمّنها هذه الطّريقة في الأداء»[2]. ومن تلك الوجوه أيضاً (الاستعارة) التي احتفى بها العلماء وقد تفطّنوا إلى صلتها بالتّشبيه. كما ميّزوا ضمنيّاً بين الاستعارة الحقيقيّة التي حُذف فيها المشبّه والاستعارة التخييليّة التي حُذف فيها المشبّه به دون أن تفوتهم الإشارة إلى مفاهيم خطيرة كـ«أصل الاستعمال» و«النّقل» وما يستوجبه مـن منقول ومنقول إليه، و «الاتّسـاع» وما يعنيه من تصرّف في الكلام. غير أنّ العالم بالشعر لم ينكبّ على الاستعارة بما هي صورة فنيّة وإنّما اهتمّ بها باعتبارها طريقة من طرائق العرب في الاستعمال لذلك تواترت في خطابه عبارات من قبيل: «وقد تفعل العرب ذلك كثيراً» (المثال 02) أو «العرب تفعل هذا» (المثال 04) مع ما كانوا يعنونه (بالعرب) من إجماع على طريقة بعينها في قول الشّعر[3]. كما تحسّس العالم بالشعر من جهة أخرى خصوصيّة بعض التراكيب كالاستفهام والأمر ممّا يندرج في باب الإنشاء والخبر ضمن ما

---

(1) نفسه ص 119

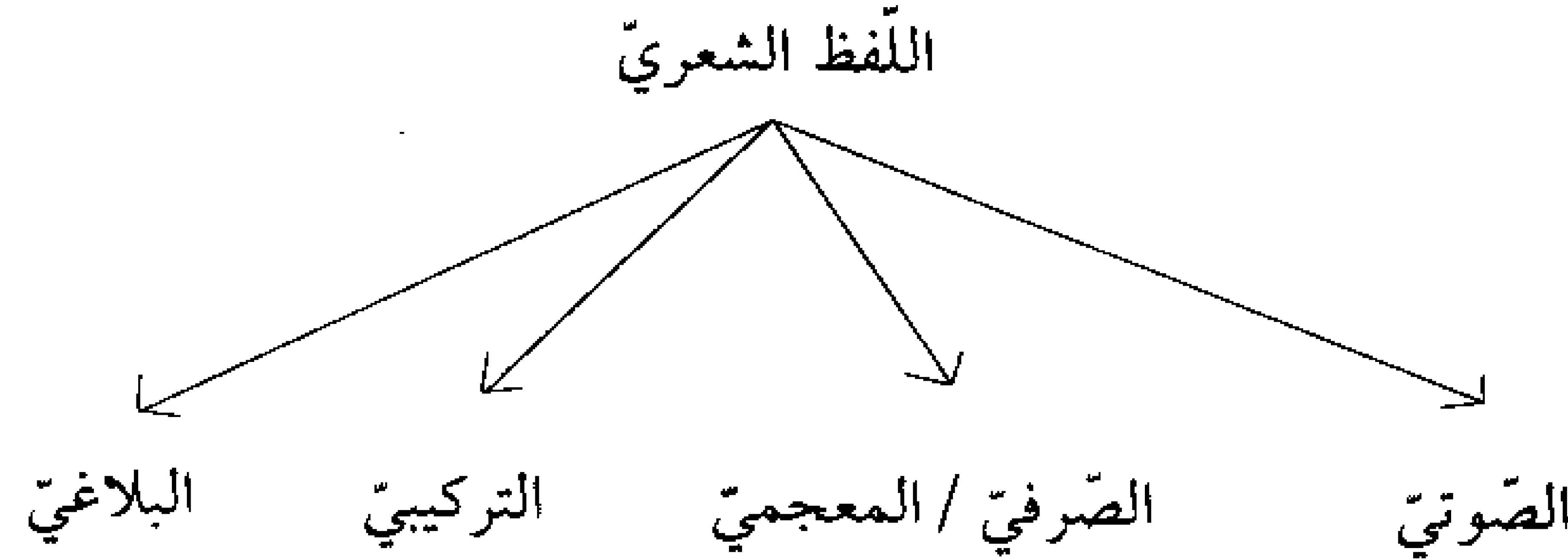
(2) حمّادي صمّود: التّفكير البلاغي عند العرب ص 125

(3) صحيح أنّ الاستعارة لم تتبلور كصورة فنيّة صياغة ووظيفة إلاّ في وقت متأخّر لكن لا يمكن أن ننفي عن العلماء بالشعر تفطنهم إلى صلة الاستعارة بالتّشبيه فما من مثال تضمّن استعارة -في النّماذج التي ذكرنا- إلاّ وردّه العالم بالشعر إلى التشبيه.
راجع: حمّادي صمّود: التّفكير البلاغي عند العرب ص 127 .

صار يُعرف بعلم المعاني لكنّه لم يتجاوز التّناول العفوي لبعض الأمثلة الشّعريّة فحاكى تراكيبها معيداً صياغة معانيها دون أن يجرّد الظّاهرة ويستخلص المفهوم. أمّا بعض الوجوه البلاغيّة الأخرى كالكناية مثلاً: فقد ورد ذكرها على نحو عامّ لا يكاد يخرج عن المعنى اللّغوي[1] بالإضافة إلى الوجوه البديعيّة التي لم تكد تتبلور إلاّ بعد عصر العلماء بالشعر[2].

لئن عالج العالِم بالشّعر بعض القضايا البلاغيّة علاجا متطوّراً نسبيّاً كالتّشبيه والاستعارة، فإنّه لم يرق - بحكم خصوصيّة مرحلته ومشغله - إلى التّعامل مع المستوى البلاغي وفق تفكير مجرد مطّرد في جماليّة النّصّ الشّعريّ. فحسْب العلماء أنّهم جمعوا المادّة وأنتجوا الأفكار الخام وهيّؤوا الأرضيّة لتأسيس النّظريّة الشّعريّة وما على اللاحقين إلاّ أن يستغلّوا جهود السّابقين «في إقامة معالم نظـريّة أدبيّة وجماليّة عامّة»[3].

لئن رصدنا فيما مرّ من هذا البحث، مع سيبويه، تشكّل اللفظ في البلاغ اللّغوي بوجه عام فإن ما قمنا به في هذا الفصل هو رصد تشكّل اللفظ في البلاغ الشّعري على وجه التحديد. وبالرغم من النزعة المعياريّة القويّة التي توجّه آراء العلماء في اللّفظ الشّعري نظراً لتوظيفهم الشّعر من أجل خدمة مشاغلهم اللّغوية بالأساس، فإن ما أضافه العلماء بالشّعر هو التنبيه إلى تشكّل اللفظ وفق مستويات متحاضنة متصاهرة داخل الخطاب الشّعري:



(1) الفرّاء: معاني القرآن. تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمّد علي النّجار ومراجعة علي النجدي ناصف بيروت دار السّرور (دت) ص 152 – 153 وراجع حمّادي صمّود: التّفكير البلاغي عند العرب ص 128.

(2) حمّادي صمّود: التفكير البلاغي عند العرب ص 129

(3) نفسه ص 134

فعلى المستوى الصوتي كان الإلحاح على حسن ائتلاف الأصوات لا لغاية إبلاغية تخاطبية فحسب بل لخدمة الإيقاع باعتباره ظاهرة ألصق بالشّعر من النثر. فكلما كان الشاعر أقدر على التوظيف الجمالي للمادة الصوتية وعلى الاستغلال الأمثل للأوزان من خلال تحويل بعض عيوب تلك الأوزان إلى محاسن ولطائف انعكس ذلك إخصابا للطاقة الإيقاعية للنّصّ الشعريّ إذ يشكّل الإيقاع عاملا بارزا من العوامل المؤسّسة للوظيفة الجمالية للشعر في بُعْدِه المسموع. ففي هذا الإطار يتنزل كلام العلماء على التشكل الصوتي الجمالي للفظ من خلال متصوَّرات كالجمال والملاحة والشَّهْوة أو من خلال القبح والسماجة والاستفظاع... مما يحيلنا على مميِّز رئيسيّ من مميِّزات تفكيرهم الجماليّ. أما بالنسبة إلى التشكّل الصّرفيّ الجماليّ للَّفظ فقد اتضح من أقوال العلماء أن الشاعر بإمكانه أن يراهن في خطابه على بنية الكلمة وذلك بتوظيفها توظيفاً جمالياً عن طريق العدول عن القاعدة الصرفية كالعدول مثلا عن مخاطبة المفرد بالمفرد إلى مخاطبته بالمثنَّى والتّلاعب بالضمائر تحقيقاً للإيهام... فعلى قدر اجتراء الشاعر على المعيار الصّرفيّ يكون تمكّنه من استغلال الأبنية الصرفية الاستغلال الجمالي الأوسع. كما يمكن للّفظ الشعريّ أن يتشكّل معجميًّا إذ بإمكان الشاعر أن يوظِّف ما يختاره من وحدات معجميّة في تأثيث خطابه الشّعريّ توظيفاً جماليّاً. ففضلاً عن الاختيارات الأسلوبيّة التي يمكن أن يتيحها التعامل المحكم مع الرصيد المعجمي فإنه يتهيّأ للشاعر توظيف "المعجميّ" لخدمة الصورة الشعريّة. ففي المثال (02) الذي تقدم تحليله ضمن المستوى المعجمي اتضح لنا أن الاختلاف في المعنى بين (العجوز) و (العروس) نجم عنه تشكّل للصورة الشعرية وفق دلالتيْن مختلفتين: دلالة الحركة الخفيفة ودلالة الحركة القويّة. وفي المقابل فإن سوء اختيار معنى الكلمة ينعكس سلباً على جماليّة الصّورة مثلما رأينا ذلك في المثال (03) من خلال حشر الأعشى لكلمة (طحال) في صورة العاشق وهو يرعى المرأة وقد أنكر العالِم بالشِّعر عليه ذلك. فَـ "للمعجميّ" أثر جليّ في تشْكيل المعنى الشعريّ. كما تتجلّى شعرية اللفظ على مستوى التّركيب من خلال حسن تصرّف الشاعر في التأليف بين الكلمات إذ كلما اهتدى إلى ضروب العدول عن العلاقات النّحوية المألوفة دون إخلال بها كان ذلك لحساب جماليّة التّركيب. فقد وقف العالم بالشعر عند ظاهرة التقديم والتأخير لكنْ لم يكن لديه الوعي بالوظيفة الجمالية لتلك الظاهرة لذلك أنكرها. لكنه في المقابل كان حريصاً على وضوح المعنى نزولاً عند الأصل البياني

المتحكّم في نظريّة المعنى عند العرب. فقد خطّأ أبو عمرو بن العلاء ذا الرمّة في إدخاله (إلاّ) على التّركيب دون موجب إذ يفضي دخولها إلى عدم استقامة المعنى ومِن ثَمَّ إلى غموضه مما يدلّ على أن جماليّة التأليف ، مهما كانت درجة الوعي بها، مقترنة لدى العلماء بوضوح المعنى. وقد ربطوا سلامة التأليف بين أجزاء الجملة الشعرية بسلامة التأليف بين الجُمَل داخل الخطاب الشّعري وانتصروا للطراز الأعرابيّ في بناء الشّعر على اللفظ النّجدي والمعنى البدويّ معتبرين القصيدة الجاهلية هي النموذج الأعلى للإبداع مستهجنين ظواهر تركيبية شاذة عن نموذج القول الشعري عند العرب كالضعف في التأليف بسبب طغيان نزعة التّوليد والمعاظلة والتّضمين والإكثار من اللفظ على حساب المعنى صادرين في ذلك عن أبرز مفهوم تقوم عليه البلاغة العربية هو مفهوم الإيجاز لذلك كان انتصارهم للقول الشعري الأجمع والأخْصَر. وبالرغم من أنهم نادوا بضرورة اكتفاء البيت بنفسه فإنهم كانوا حريصين على الاهتمام بالبنية العمودية للقصيدة فاهتموا بحركة المعنى من أول الأبيات إلى آخرها مما يؤكد وعيهم بمتصوَّر النص انطلاقاً من مفهوم شامل للتركيب يتجاوز المصطلح النَّحوي Syntaxe إلى مصطلح أوسع قريب من المصطلح الفرنسي Composition وغير بعيد عن مصطلح النَّظْم عند العرب. ثم توقّفنا بعد كل ذلك مع العلماء عند تشكّل اللفظ بلاغيًا. وسواء وقفوا عند المجاز العقلي القائم على غير المشابهة أم المجاز اللّغوي القائم على المشابهة كالتشبيه والاستعارة أو عند بعض التراكيب الإنشائية، فإن القاسم الجامع لتلك الظواهر البلاغية هو تحويل اللفظ عما استعمل له في الأصل بإحداث علاقات تركيبيّة جديدة مفضية ضرورةً إلى خلق معان جديدة. وبالرغم من أهميّة جهود العلماء في هذا الباب فإنّ تناولهم لمثل تلك الظواهر البلاغية ظل جنينيًا لم يرق إلى مستوى الدَّرس المنظَّم للأبعاد الفنية مما جعلَنا نعتبر مثل ذلك التناول مجسِّماً لتشكُّل الزوج لفظ/ معنى في مستواه البلاغيّ.

لئن شكَّل كلام العلماء بالشعر - العفوي أو المقصود - على "التركيبيّ" و"البلاغيّ" بذرة لتشكل نظرية المعنى عند العرب التي سيستقيم عودها مع النقاد، فإن أولئك العلماء انطلقوا في ذلك مما قاله سيبويه وأمثاله على "نحويّة الكلام" فالنحويّة سواء وُجّهت نحو "التّركيبيّ" أو "البلاغيّ" فهي المساهِمة بدرجة أولى - في ظل تضاؤل الاهتمام بمستويات الخطاب الأخرى - في خلق المعنى الشّعريّ مما سيفصِّل عبد القاهر الجرجاني - بناء على جهود سابقيه - القول فيه في إطار مصطلح النَّظم في القرن الخامس

مثلما سنرى في موضع لاحق. ولئن كنّا قد عُنِينا مع العلماء بالشِّعر بتشكّل اللّفظ الشعريّ متعمِّدين ـ ما أمكننا ذلك ـ السّكوت عن المعنى فإننا نروم التوقّف فيما سيأتي عند مستويات تشكّل المعنى.

2 ـ مستويات المعنى:

إنّ اهتمام العالِم بالشِّعر بالمعنى لا يكاد ينفصل عن اهتمام غيره به ممّن وقفنا عند مساهمته كمفسِّر القرآن وعالِم النَّحو وعالِم أصول الفقه. إنّ مباحث المعنى قد توزَّعت «بين عدَّة جهات من بينها تفسير النّصّ القرآني (. . .) ومن أجل استيضاح مسألة المعنى أخذ الباحثون المتقدِّمون يدرسون أصول الفهم في مناطق كثيرة منها النّحو وأصول الفقه»[1]. ولمّا كان المفسِّر يُعنى بالمعنى المراد في كلام اللّه والنّحويّ يهتمّ بأثر تنظيم الكلمات في المعنى الذي هو قوام النّحو[2] وعالِم الأصول منشغلاً بوضع قواعد تؤمِّن استخلاص الأحكام من النَّصّ استخلاصاً صحيحاً دون الخروج عن معاني القرآن الأساسيّة، عُنِي العالِم بالشِّعر ـ في جانبٍ من اهتمامه ـ بمستويات المعنى في الشِّعر محاولا أن يحتكم إلى معايير بعينها في وضع أسُسٍ للمعنى النّموذج، ومن أبرز تلك المستويات:

* المعنى بين الصّحّة والخطإ.
* المعنى بين الصّدق والكذب.
* المعنى بين العفّة والإباحيّة.
* علاقة المعنى بالغرض.
* نقل المعنى: ـ من خارج النّصّ (توظيف الوقائع).
  ـ من داخل النّصّ (توظيف النّصوص).

---

(1) مصطفى ناصف: نظريّة المعنى في النّقد العربي ص 08
(2) نفسه ص 22

أ/ المعنى بين الصّحّة والخطإ:

المثال	المصدر	العالِم بالشّعر	الخبـــــــر
01	الأغـــانـــي لـلأصفهـانـي ج10 ص170	الأصمعي	«أخبرنا يحيى بن عليّ قال: حدّثني أبو أيّوب المديني قال: قال الأصمعي: أخطأ أبو النّجم في أشياء أخذت عليه منها، قوله (الرّجز): وهْـــيَ عَلــى عَــذْبٍ رويٍّ المنهــلِ دحْـلِ أبـي المـرْقـال خيْـرِ الأدْحُـلِ مِـنْ نَحْـت عـادٍ فـي الـزَّمَـانِ الأوّلِ قال الأصمعي: الدّحل لا تورَدُه الإبل إنّما تورَد الرّكايا. وقد عيب بهذا وعيب بقوله في البيت الذي يليه: إنّ هذا الدّحل من نحت عاد. قال: والدُّحْلان لا تحفر ولا تنحت إنّما هي خروق وشعاب في الأرض والجبال لا تصيبها الشمس فتبقى فيها المياه، وهي هوّة في الأرض يضيق فمها ثمّ يتّسع فيدخلها ماء السّماء. قال الأصمعي: وقال يصف فرسه وقد أجراه في حلبة (الرّجز): * تسبــح أُخــراه ويطفــو أوّلــهْ * قال الأصمعي: أخطأ في هذا لأنّه إذا سبح أخراه كان حمار الكُساح أسرع منه (...) و إنّما يوصف الجواد بأنّه تسبح أولاه وتلحق رجلاه. قال: وخيرُ عدو الذكور أن تُشرف، وخير عدو الإناث أن تنبسط وتَصْغَى كعدوِ الذّئب.

02	الموشّح للمرزباني ص 35	نفسه	«سمعت الأصمعي يقول: كان امرؤ القيس ينوح على أبيه حيث يقول (المديد): رُبَّ رَامٍ مِنْ بني ثُعَل مُخْرِجٍ زنْدَيْه مِنْ سِتْره ثمّ قال: أما عَلِم أنّ الصّائد أشدُّ ختلاً من أن يُظهر شيئاً منه. ثمّ قال: فَـ «كفّيه» إن كان لا بدّ أصلحُ»
03	نفسه ص 35	نفسه	«... وذكروا أنّ الأصمعي عاب عليه (= امرىء القيس) قوله (المتقارب): وأَركبُ فِي الرَّوْعِ خَيْفانَةً كَسا وجهَها سعفٌ منتشِرْ. وقال: إذا غطّت الناصيةُ الوجهَ لم يكن الفرس كريما، والجيّد الاعتدال كما قال عبيد (مخلّع البسيط) مُضبَّرٌ خلقُها تضبيرًا يشقُّ عن وجهها السَّبيبُ»
04	نفسه ص 53	نفسه	«كان الأصمعي يعيب قول النّابغة يصف ناقة (البسيط): مقْذُوفة بدخِيسِ النَّحْضِ بَازِلها لهُ صريفٌ صريفُ القَعْوِ بالمَسَدِ ويقول: البُغام في الذكور من النّشاط وفي الإناث من الإعياء والضّجر. ألا ترى قول ربيعة بن مقروم الضبيّ (المتقارب): كَنَازُ البَضِيعِ جَمَاليَّةٌ إذا مَا بَغَمْن تَراها كَتُومَا»

«وقـد أنكـر (= الأصمعـي) قـول ذي الـرّمّـة (الطّويل): ألاَ يا اسْلَمِي يا دارَمَيَّ على البِلَى ولا زَال مُنْهلاً بجَرْعَائِكِ القَطْرُ واحتجّ من عاب هذا البيت بأنّ في قوله هذا إفساداً للدّار التي دعا لها وهو أن تغرق بكثرة المطر، وقـالـوا: الجيّـد فـي هـذا المعنـى قـول طـرفـة (الكامل): فسقـى ديـارَك غيـرَ مُفْسِـدهـا صـوبُ الـرَّبيـع وديمـةٌ تَهْمِـي»	نفسه	نفســـه ص 241	05
«عن الأصمعي قال: حدّثني من سمع سلم بن قتيبة يقول لرؤبة: أخطأت في قولك (الرّجز): * يَهْـوِيـنَ شتَّـى ويقَعْـن وَفْقَـا * قال الأصمعي: لأنّ الجياد لا تقع حوافرها معًا، وإذا وقعن وفقاً فكأنّه يضْبر ليس يسبحُ»	نفسه	نفســـه ص 280	06

☐ المثال 01: رصد الأصمعي أخطاءً لأبي النّجم تتّصل بثلاث إحالات على أشياء خارج النّصّ[1] وهي:

* الدّحْل

* حفر الدَّحْل ونحته (؟)

(1) راجع مفهوم (المرجع) في: J. Dubois (et autres) : Dictionnaire de linguistique p: 414

يقول أصحاب المعجم: «يمثّل المرجع الوظيفة التي تحيل بواسطتها علامة لغويّة ما على شيء ينتمي إلى عالم خارج اللّغة وقد يكون واقعيًا أو خياليًا. إنّ الوظيفة المرجعيّة ضروريّة في اللّغة ولكن قد يكون من عدم الدّقة قصْر وصف القضيّة التّواصليّة عليها وحدها (...) وبصفة عامّة ففي الوقت الذي تؤمّن فيه كلّ علامة لغويّة الرّبط بين مفهومٍ ما وصورة سمعيّة بعينها (وهو التّعريف السّوسيري للعلامة) فإنّ تلك العلامة تحيل على حقيقة واقعة خارج اللّغة. إنّ هذه الوظيفة المرجعيّة تضع العلامة لا على نحو مباشر بعالم الأشياء الواقعيّة، ولكن في علاقة بالعالم المدرَك من داخل التّشكيلات الإيديولوجيّة لثقافة ما»

* عدْو الفرس

* **الدّحْل**: وقع الشّاعر في الخلط بين الدّحْل والرّكيّة إذ اعتبر أنّ الدّحل تورَده الإبل والدّحْل «هوّة تكون في الأرض وفي أسافل الأودية يكون في رأسها ضِيق ثمّ يتَّسع أسفلُها»[1] بخلاف الرّكيّة التي هي البئر[2]. فالشّاعر خلَط بين مرجعيْن مختلفيْن في الواقع. ومن ثَمّ اعتبر الدّحل ممّا تورَده الإبل والحقيقة أنّها تورَد الرّكايا لأنّ الدُّحْلان يتعذّر الاستقاء منها لبعد الماء من فوهة الدَّحْل: «وأخبرني جماعة من الأعراب أنّ دُحْلان الخَلْصاء لا تخلو من الماء ولا يُسْتَقى منها إلاّ للشِّفاء والخَبْل لتعذّر الاستقاء منها وبُعْد الماء فيها من فوْهة الدَّحْل»[3].

* **حفر الدَّحل ونحتُه**: اعتبر الشّاعر أنّ الدّحل من نحت عاد في إشارة إلى قِدَمه لكنّ العالِم بالشِّعر قوّض هذا الوصف بناءً على خصوصيّة هذا المرجع في الواقع: فنقْب الدَّحْل لم يحدث بفعل النّحت أو الحفر وإنّما مرتبط بظاهرة «جيولوجيّة» ذات صلة بهيئة الطّبقة الأرضيّة لا سيّما الواقعة في أسافل الأودية وتحت الجُرُف أو في عُرْضِ خشب البئر في أسفلها ونحو ذلك من الموارد والمناهل[4]. أمّا الرّكيّة فهي بفعل النّحت والحفر لأنّها من (رَكَوْتُ) بمعنى حفرتُ[5].

* **عدْو الفرس**: وقف العالِم بالشِّعر عند خطإ الشّاعر في وصـف الفرس بأنّ «أُخراه تسبح وأوّله يطفو» مبيّناً أنّ تصوير الفرس على هذا النّحو ينمّ عن عدم معرفة بالخيل أي عن عدم إلمام بالمرجع. وقد انطلق من هذا الوصف الخاطىء للفرس ليقف عند الوصف الصّحيح القائم على الحقيقة الحاصلة بالمعاينة[6] والمتمثّلة في الحركة العضويّة للفرس

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 04 ص 301

(2) نفسه ج 05 ص 306

(3) نفسه ج 04 ص 301

(4) نفسه

(5) نفسه ج 05 ص 306

(6) فقد كان العالم بالشعر يشهد حلبة سباق الخيل: حدّث الأصمعي: «أنّ هارون الرّشيد ركب في سنة خمس وثمانين ومائة إلى الميدان لشهود الحلبة. قال الأصمعي: فدخلت الميدان لشهودها فيمن شهد من خواصّ أمير المؤمنين (. . .) فجاء فرس أدهم يقال له الزَّبِد لهارون الرّشيد، سابقا فابتهج لذلك ابتهاجا عُلم ذلك في وجهه وقال: عليّ بالأصمعيّ (. . .) فقال: يا أصمعيّ، خذ بناحية الزّبد ثمّ صفه من قونسه إلى سُنْبُكِه (. . .) قلت: نعم يا أمير المؤمنين، وأنشدك شعرا جامعًا (. . .) من قول أبي حزرة». راجع: ابن عبد ربّه: العقد الفريد ج 1 ص 188، وقد أنشد الأصمعي شعرا لجرير في وصف الفرس/ المثال عند العرب معلّقا بين البيت=

السّريع عند العدو وهي «أن تسبح أولاه وتلحق رجلاه»: «وسبْحُ الفرس جَرْيُه. وفرس سَبُوح وسابحٌ. يسبح بيديْه في سيره. والسّوابح الخيل لأنّها تسبح وهي صفة غالبة (. . .) قال ابن الأثير: هو من قولهم فرس سابح إذا كان حسَنَ مَدِّ اليديْن في الجَرْي»[1] فمكمنُ خطإِ الشاعر ربطه المدَّ بالرّجليْن لا اليديْن ممّا أفضى به إلى صورة سلبيّة غير واقعيّة عبّر عنها العالم بالشعر بـ (حمار الكُسَاح)[2]. ولم يفت العالم بالشعر التّمييزُ بدقّة بين عَدْو الذُّكور من الخيل وعَدْو الإناث في إطار إلمامه بخصوصيّات المرجع وهو ما أعوز الشّاعـر الذي فارق «الواقع» ونأى عن «الحقيقة» في وصف الفرس فلم يصب المعنى. لأنّ المعاني عندهم هي الحقائق.

□ المثال 02: عاير الأصمعي المعنى في بيت امرىء القيس من خلال العلاقة التّلازميّة بين رمْي الصّيد ومعنى الختْل بما هو «تخادع عن غفلة»[3]. ومن الختل المخاتلة وهي «مشيُ الصيّاد قليلاً قليلاً في خُفية لئلاّ يسمع الصّيد حسّه ثمّ جُعل مَثَلا لكلّ شيء وُرِّي بغيره وسُتـر على صاحبه»[4]. ومن ثَمّ ينبغي على الصّياد أن يستتر لكنّ امرأ القيس، في نظر العالِم بالشّعر، أخلّ بالاقتضاء الدّلاليّ بين الرّمي والختل عندما قال: «مُخرج زنديْه» ممّا يطرح إمكانيّة انتباه الفريسة ومن ثمّ إفلاتها من صيّادها. إنّ الأصمعي وهو يحاصر معنى الشّاعر يسلّط على الشّعر نظاماً مرجعيّاً عامّاً[5] يتجاوز الشّعر بما هو عالَم متخيَّل ليرتبط بخارج القول أي بالواقع الذي اعتاد النّاس فيه أن يكون الرّامي متخفّيا وهو يترصّد صيده لذلك استكثر العالم بالشعر في هذا النّظام المرجعيّ الخارجيّ المسلّط

= والبيت بملاحظات تنمّ عن إلمام ودراية واسعيْن. راجع ذلك من ص 188 إلى ص 192.

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 06 ص 143

(2) الكساح هو ثقل في إحدى الرّجليْن وهو داء يصيب الإبل: جمل مكسوح لا يمشي من شدّة الضّلع. راجع: اللّسان ج 12 ص 89

(3) نفسه ج 04 ص 24

(4) نفسه

(5) أخذنا مصطلح «نظام مرجعيّ» عنRiffaterre وقد ذكرنا فيما مرّ أنّ هذا النّاقد يرفض تأويل المعنى الشّعري وفق ما أسماه المحور العموديّ الذي يقع من خلاله الرّبط الآلي بين المعنى والمرجع المستقرّ في الواقع الخارجي لأنّه يرى أنّ للشّعر نظامه المرجعيّ الخاصّ الذي يُقرأ في ضوئه المعنى. يقول:
"Ainsi l'interprétation du sens poétique selon l'axe vertical, nous égare (...).Ne serait- ce pas que le texte est à lui - même son propre système référentiel"?
Cf : La production du texte p : 36

على القول الشّعري أن يُظهر الرّامي زنديْه وهما عَظْماً السّاعد[1] وفضَّل الكفَّيْن عليهما لأنّ الرّامي بإظهار كفّيْه أقلّ عرضة للانكشاف من إظهار زنديْه. إنّ العالِم بالشِّعر يرمّم المعنى في ضوء مرجعيّة واقعيّة لا تقرأ للإنشائيّة حساباً لأنّ صحّة المعنى لديه موصولة بمدى تطابق المعنى مع المتعارَف في الواقع ومن ثمّ يُشَدُّ النّصّ إلى خارجه كتافاً حتّى لا حَراك.

□ المثال 03: إنّ العالم بالشعر بين صورتيْن: صورة يراها بعيدة عن المرجع النّموذجي في الواقع ويجسِّمُها بيت امرىء القيس وصورة أخرى يراها أشدّ تطابقا وذلك المرجع ويجسّمها بيتُ عبيد. إنّ امرأ القيس يصف الفرس بأنّ شَعْر ناصيته[2] يغطّي وجهه مثلما يفهم ذلك من خلال الفعل (كَسَا). وقد اعتبر الأصمعي ذلك مخالفاً للمرجع النّموذجيّ في الخيل عند العرب وهو (الفرس الكريم): «والكريم اسم جامع لكلّ ما يُحمَدُ (...) ويستعمل في الخيل والإبل والشّجر وغيرها من الجواهر إذا عَنَوْا العِتْقَ»[3]. وذكر ابن الأعرابي «كرم الفرس أن يرقّ جلده ويلين شعره وتطيب رائحته»[4]. إنّ العرب تواضعت ـ والأصمعي اللّغويّ الرّاوية ناطق عنها ـ على أنّ من مكوّنات الجَودة في الخيل ألاّ يغطِّيَ شعرُ النّاصية وجه الفرس وامرؤ القيس خرج عن ذلك التّواضع الذي يمثّل النّظام المرجعيّ العامّ خلافاً لعبيد صاحب البيت الثّاني وقد بدا وفيّاً لذلك النّظام إذ جسّم بعبارة تقريريّة لا يكاد يميّزها عن مألوف الكلام إلاّ النّظم صورة الفرس الموثَّقَةِ الخَلْق التي ينشقُّ عن وجْهها السَّبيبُ. إنّ هذه الصّورة الواقعيّة الباهتة تُجسِّم الألفة. فهي تكاد تستنسخ المرجع استنساخًا وقد نالت رضى العالِم بالشِّعر. أمّا صورة امرىء القيس فتجسّم الغرابة لأنّها شكّلت نوعاً من الخروج عن الصّورة النّموذجيّة، وهو خروج يردّه العلماء إلى ضعف في معرفة الشّاعر بعتاق الخيل وكان ذلك مدخلهم إلى الطّعن في المعنى.

□ المثال 04: عرض الأصمعي لموصوف واحد هو (النّاقة) من خلال بيتيْن شعريّيْن: بيت للنّابغة يجسّد الخطأ في المعنى. وآخر لربيعة بن مقروم الضّبي يجسّد

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 06 ص 91

(2) «النّاصية عند العرب منبت الشّعر في مقدّم الرّأس» لسان العرب ج 14 ص 169

(3) نفسه ج 12 ص 75

(4) نفسه

الصّواب في المعنى. إن العالِم بالشِّعر يقيس مدى الصواب والخطإ بمدى التطابق الحاصل بين القول الشعري والمرجع الخارجي الذي يتّصل هذه المرّة بصياح الإبل ودلالته في الواقع الموضوعي الذي يمثل المقياس الأوّل في الحكم على المعنى. إن ذلك الواقع يقضي بأنّ بُغام الإناث دليل على تعبها وبُغام الذّكور دليل على نشاطها. إنّ النّابغة لم يُفِدْ ـ حسب العالم بالشعر ـ من هذا النّظام المرجعي الخارجي بل إنّه تعامل معه تعاملاً مقلوباً فاعتبر صياح النّاقة أمارة نشاط وفرح، والنّاقة في الواقع، إن صاحت، فمن شدّة التّعب. ولمّا كان العالم بالشعر شغوفاً برصد الوظيفة المرجعيّة للقول الشّعريّ، ارتضى بيت الضّبي باعتباره صحيح المعنى لأنّ صاحبه احترم النّظام المرجعيّ الخارجيّ الذي تكلّمت به العرب فمدح ناقته بالقوّة والمرح إذ صمتت وذمّ سائر النّوق فنعتهنّ بالإعياء والضّجر إذ بَغُمْنَ.

□ المثال 05: انطلق العالم بالشعر من بنية الدّعاء التي انعقد عليها عَجُز البيت لإنكار المعنى. فذو الرّمّة دعا لدار الحبيبة بالقطْر المتواصل ولكنّ العالم بالشعر ومن سار على نهجه من المفسّرين لمعنى البيت أوّلوا ذلك المعنى وفق المحور العمودي على حدّ عبارة «ريفاتير» من خلال ربط المعنى الشّعري بمنطق خارجي: فالماء إذا ما تواصل انهلاله أدّى إلى غرقٍ وفسادٍ. إنّ هذه المرجعيّة المنطقيّة هي المعتمدة في الحكم على المعنى. فالحقيقة تقضي بأنّ كثرة الماء مؤدّية إلى الفساد وقد فارق ذو الرّمّة هذه الحقيقة إذ وقع فيما سيعرف لاحقاً بـ «البُعْد»[1] أمّا بيت طرفة فمعناه مقاربٌ للحقيقة غير بعيد عن منطقها الصّارم لأنّه دعا للدّيار واحترز من المبالغة بعبارة: «غيرَ مُفْسِدها». إنّ المعنى الصّحيح هو الذي لا يعترض عليه العقل الصّحيح وهو ما عبّر عنه الجاحظ لاحقاً بـ (إصابة المقدار)[2] وبـ (الصّواب)[3] باعتباره مكوّناً لشرف المعنى إلى أن صاغ المرزوقي ذلك في شكل مصطلح هو «شرف المعنى وصحّته»[4].

---

(1) الآمدي: الموازنة ج 01 تحدّث الآمدي عن «الاستعارات البعيدة»(ص 11) وعن «بعيد الاستعارة وهجين اللّفظ» (ص 126)

(2) الجاحظ: البيان والتّبيين ج 01 ص 228: ذكر بيت طرفة (فسقى ديارك) وقال: «طلب الغيث على قدر الحاجة لأنّ الفضل ضارّ»

(3) نفسه ص 136

(4) أبو علي المرزوقي : شرح ديوان الحماسة نشره أحمد أمين وعبدالسّلام هارون بيروت دار الجيل ط1 1991 ج 1 ص 09

□ المثال 06: يرتبط الخطأ بمباينة المعنى في البيت للمرجع الخارجي المتّصل بعدْو الفرس من خلال وصف الشّاعر لحوافره عند الجري، فالعالم اللّغويّ الطُّلَعَة على عالَم الخيل يُدرك أن الفرس الكريم لا تقع حوافره معًا وهو يعدو، ولم يفته أن يميّز بين ضربيْن من العدو: محمود: وهو السّباحة بما هي حسن مدِّ اليديْن، ومذموم وهو الضَّبْر من ضبَر الفرسُ بمعنى «جمع قوائمه ووثب وكذلك المقيَّد في عَدْوه»[1]. لم يكن الشّاعر إذن مُعْنًى بالعلاقة بين معناه الشّعري والنّظام المرجعيّ العامّ المتعلّق بعدْو الفرس بل إنّ عنايته انصرفت إلى ضرب من العلاقة الأفقيّة بين اللّفظة وأختها من خلال الحرص على المطابقة بين (شتَّى) و (وَفْقاً) فوقع في إغراء الإيقاع لفظاً ومعنًى: إيقاع الحركة السّريعة من الحوافر متفرّقةً إليها مجتمعةً على نحو من الانبساط يعقبه الانقباض ممّا جعله يرغب في جماليّة القول دون اكتراث لمسألة مطابقتة لواقع الحال.

يتعامل العالم بالشعر مع المعنى الشّعري وفق معيار الصّحة والخطأ وهو معيار يستمدّ منطقه من الواقع والأشياء. لذلك ينتظر من الشّاعر أن يُعيد في شعره بناء العالم بناء موضوعيّا بتشكيل رؤية حقيقيّة عنه: Une vision de vérité sur le monde[2]. إنّ العالم بالشعر يبحث في المعنى الشّعري من خلال ربطه بـ«خارج النصّ» أي بالمرجع. لذلك كانت معالجته لذلك المعنى ذات طابع «إبستمولوجيّ» باعتبار أنّ «العلاقة بين الكلام والواقع هي من مشمولات الإبستمولوجيا»[3]. فلم يهتمّ برؤية الشّاعر الذاتيّة للعالم بل إنّه يُخطّئه عندما يلحظ مفارقته للحقيقة، ولا يتعلّق الأمر دائماً بحقيقة عن العالم بقدر ما يتعلّق بمخيال اجتماعيّ مشترك يجسّم العالم أو يبنيه وفق ما يعتقده أفراد المجموعة الاجتماعيّة من أنّه حقيقة[4]. إنّ شغف العالِم بالشِّعر بِشَدّ وثاق النّصّ إلى

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 08 ص 13

(2) Patrick Charaudeau : Grammaire du sens et de l'expression p : 673

يقول المؤلّف متحدّثا عن المسلك الموضوعي في الوصف وقد وسمه بـ (La construction objective du monde):

«Ces procédés consistent à construire une vision de vérité sur le monde , en qualifiant les êtres à l'aide de traits qui sont censés pouvoir être vérifiés par tout autre sujet que le sujet parlant».

(3) محمّد عجينة: الشّعر والمرجع: ملاحظات حول المرجع في الشّعر ومدى مساهمته في تحديد الخطاب الشّعري. ضمن أعمال ندوة مركز الدّراسات والبحوث الاقتصاديّة والاجتماعيّة CERES تونس 1982 ص 395

(4) Patrick Charaudeau : Grammaire du sens et de l'expression p: 674

خارجه كان على حساب حريّة الشّاعر وعلى حساب شعريّة الخطاب: ففيما يتعلّق بحريّة الشّاعر يحقّ للمبدع أن يبني العالم بناءً ذاتيّاً وفق رؤيته الخاصّة[1] وفيما يتعلّق بشعريّة الخطاب فلكي لا يكون ذلك الخطاب كلاماً معقوداً بقواف على حدّ عبارة ابن سلاّم، لا بدّ للشّاعر من تأثيث قوله بالصّور والأخيلة التي تزعزع الثّابت وتَكْسِر المألوف حتّى لا يقع الشّاعر في استنساخ الواقع، مثلما يريد ذلك العالِم بالشِّعر فتزول الطّرافة وينعدم التّأثير[2].

ب/ المعنى بين الصّدق والكذب:

المثال	المصدر	العالم بالشعر	الخبــــر
01	طبقات فحول الشّعراء لابن سلاّم الجمحي ج 01 ص 63	ابن سلاّم	«أخبرني عيسى بن يزيد بن دأب بإسناد له عن ابن عبّاس قال: قال لي عمر: أنشدني لأشعر شعرائكم. قلت من هو يا أمير المؤمنين؟ قال: زهير. قلت: وكان كذلك. قال: كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتبع وحشيّه ولايمدح الرّجل إلاّ بما فيه»

---

(1) نفسه ص 680

(2) ففي هذا الإطار نفهم محاولة Riffaterre الذي يقترح التّعامل مع المعنى الشّعري تعاملا غير ابستمولوجي فيعرض عن ربط المعاني بالواقع ليكون الانطلاق من أرضيّة لسانيّة بنيويّة تفضي إلى الوقوف على محور أفقيّ للدّلالات في القصيدة وبذلك تتحوّل الوظيفة المرجعيّة في الشّعر من مستوى علاقة الدّال بالمدلول Signifiant / Signifié إلى مستوى علاقة الدّال بالدّال: Signifiant/Signifiant فيقف القارىء على ضرب من الدّوال يمثّل بدائل متنوّعة لبنية واحدة .(La production du texte p: 38) إنّ الدّوال تلعب – بعضها في علاقته بالبعض الآخر – الدّور الذي تلعبه المراجع والمدلولات في علاقتها بالدّوال في لغة التّواصل العادي لأنّ النّصّ الشّعري لايمكن بسبب أفقيّة محوره الدّلالي، أن يخضع لاختبار التّشابه بينه وبين الواقع (Ibid p : 43). وقد عرض بعض الدّارسين – في إطار نقده لمكوّنات النّظام الوصفي البنيوي الذي ظهر في ظلّ تطوّر علوم اللّسان في القرن العشرين على يدي Ph. Hamon وM. Riffaterre خاصّة – لنقطة ضعف تمثّلت في حصر تحليل الأنظمة الوصفيّة في إطار اللّغة لا المرجع، وردّ ذلك إلى الجوّ الثّقافي الذي هيمنت فيه اللّسانيات:

«C'était l'époque où la linguistique triomphante laissait croire à beaucoup qu'elle était à elle seule capable de rendre compte de l'ensemble des phénomènes humains ou, tout au moins, qu'elle était le «patron» sur lequel pouvait se construire les diverses sciences humaines. Cette perspective linguistique se manifeste clairement dans les analyses de Riffaterre ou d'Hamon».

Cf : Jean Molino : la logique de la description. In Poétique no.91 Ed. Seuil Paris 1992 p. 367

02	نفســـه ص 184 ـ 185	ابن سلاّم	«وقال معاوية الضبيّ (الطّويل): فهـذَا مكَـانِـي أوْ أرَى القـارَ مُغْـرَبًـا وحتَّـى أرَى صُـمَّ الجِبـالِ تَكَلَّـمُ يريد أنّه لا يبرحها أبداً كما أنّ القار لا يكون مُغْرَباً والجبال لا تكلّم. وقد تقول العرب: حتى يكون كذا وكذا لما لا يكون أبدًا، فيقولون «حتّى تطلع الشّمس من مغربها» و «حتّى تقع السّماء على الأرض» و «حتّى يرجع الدَّرُّ في الضّرع» وهذا كلّه عندهم ممّا لا يكون وقال الله عزّ وجلّ ﴿حَتَّىٰ يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ﴾ (الأعراف: 40) لما لا يكون»
03	المـــوشّـــح للمرزباني ص 104	أبــو عبيــدة ـ الأصمعي	«سمعت إسحاق الموصلي: كُنّا نستشنع قول ابن الخطيم (الطّويل): طعنتُ ابنَ عَبْدِ القَيْس طعْنةَ ثائرٍ لهَـا نَفَـذٌ لـولاَ الشُّعَـاعُ أَضـاءَهَـا ملَكْـتُ بِهـا كَفِّـي فـأنْهَـرْتُ فتْقَهـا يُـرَى قـائـمٌ مِـنْ خَلْفِهـا مَـا وَرَاءَهَـا حتّى أنشدني أبو عبيدة (السّريع): ضَــربْتُــه فــي الملتَقَــى ضَــرْبَــةً فــزَالَ عَـــن منْكَبِـــه الكَـــاهِـــلُ فصَـــارَ مَـــا بينَهُمَـــا فَجْـــوَة يمْشِــي بهـــا الـــرَّامِــحُ والنَّـــابِـــلُ فكان هذا أعظم وصفاً (. . .) حدّثنا أبو العيناء قال: سمعت الأصمعي يقول: أتيت شعبة بن الحجّاج فأنشدني لقيس بن الخطيم. * طعنتُ ابنَ عبد القيْس طعنةَ ثَائر * وذكر البيتيْن، وضحك شعبة، ثمّ قال: والله ما طعنه ولكنّه نَقَب في جَنْبِه دَرْبًا».

04	نفســـــه ص 282[1]	الأصمعي	«أخبرنا ابن دريد، قال: أخبرنا عبد الرّحمان ـ يعني ابن أخي الأصمعي ـ قال: أنشد رجل عمّي (الخفيف): وإذَا الـــدُّرُّ زانَ حُسْـــنَ وُجُـــوهٍ كـــانَ للـــدُّرِّ حُسْـــنُ وجْهِـك زَيْنَــا وتَــزِيــديــنَ طَيِّــب الطِّيــبِ طِيبًــا إنْ تَمَسِّيـــه أيْـــن مثلُـــك أيْنَـــا فأُعجبَ بهما الرّجلُ، فقال له عمّي: لا تعجب بهما فما يساويان لَقْعة ببعرة، وأجود الشّعر ما صُدِقَ فيه وانتظم المعنى كقول امرىء القيس (الطّويل): ألَـمْ تَـرَيـانِـي كلَّمَـا جئـتُ طـارِقًـا وجـدتُ بهـا طِيبًـا وإنْ لـم تَطَيَّـبِ»

يمكن من خلال ما تقدّم من أمثلة التّوقّف عند ثلاثة مسالك في التّعبير عن المعنى:

- مسلك الصّدق: المثالان 04/ 01
- مسلك الكذب: المثالان 04/ 03
- مسلك ممّا لا يكون: المثال 02

1/ مسلك الصّدق: تداول القدماء قول عمر بن الخطّاب ـ في شعر زهيْر ـ ويعنينا منه في هذا المقام عبارة: «ولا يمدح الرّجل إلاّ بما فيه». وقد تنوّع فهمهم لمعنى هذه العبارة: فمنهـم من رأى أنّ المراد هو عدم الخلْط بين مراتب الممدوحين فقد ذكر الآمدي في موازنته: «وقالوا في معنى قوله» وكان لا يمدح الرّجل إلاّ بما يكون في الرّجال «أراد أنّه لا يمدح السّوقة بما يُمْدَحُ به الملوك ولا يمدح التّجّار وأصحاب الصّناعات بما يُمْدَحُ به الصّعاليك والأبطال وحَمَلَةِ السّلاح، فإنّ الشّاعر إذا فعل ذلك فقد وصف كلّ فريق بما ليس فيه»[2] . ومنهم من رأى أنّ عمر استحسن في شعر زهير الصّدق

(1) وأنظر الخبر بلفظ مغاير في البيان والتبيين للجاحظ ج 01 ص 195

(2) الآمدي: الموازنة ج 01 ص 259

لذاته باعتباره ضدّ التّزيّد والمبالغة: يقول صاحب العمدة: «. . . لأنّ عمر إنّما وصفه بالحذق في صناعته، والصّدق في منطقه، لأنّه لا يحسن في صناعة الشّعر أن يعطي الرّجل فوق حقّه من المدح، لئلاّ يخرج الأمر إلى التّنقّص والإزراء (. . .) وقد استحسن عمر الصّدق لذاته، ولما فيه من مكارم الأخلاق، والمبالغة بخلاف ما وصف»[1]. وقد قال الأصمعي في سياق قول عمر «وأجْودُ الشّعر ما صُدِقَ فيه وانتظم المعنى» (المثال 04). إنّ الصّدق في نظرنا ليس منحصرًا في المعرفة بمراتب الممدوحين كما نقل الآمدي وليس هو قيمة أخلاقية في ذاتها كما باح بذلك قول صاحب العمدة وإنّما يُطرح الصّدق باعتباره موصولاً بنموذج الشّعر الجيّد المجسّم لأفق انتظارٍ محدَّدٍ كما ذكر ذلك الأصمعي. إنّ قول امرىء القيس في (المثال 04) لم يكن محض تعبير مباشر عن معنًى صدَقَ فيه صاحبه وإنّما كان تعبيراً فنّيّاً وظّف فيه خُطّةً تركيبيّة قامت على الاستفهام البلاغي وجدليّة الإثبات والنّفي: إثبات الطّيب الأصل ونفي الطّيب المصطنع، ومن ثمّ كان الصّدق فنّيّاً. فالمعنى وإن قام على معطيات صدق فيها الشّاعر فإنّه لا يخلو من الجماليّة ومن ثمّ اكتسب طاقة تأثيريّة عالية[2] لأنّ الشّاعر حرص في صناعته على حسن المعرض. إنّ القدماء وإن احتكموا في معايرة الشّعر وفق مقولة الصّدق إلى خلفيّة دينيّة أخلاقيّة فإنّ ذلك لا يعني أنّ الصّدق منفصل لديهم عن الجودة الفنيّة وإلاّ لما قال الأصمعي «وأجودُ الشّعر ما صُدِقَ فيه» مع ما في صيغة التّفضيل من إشارة إلى وجود «جيّد شعريّ» آخر وإن كان أقلّ درجة من الشّعر الذي صُدِقَ فيه. لأنّ هذا النّمط يعكس اختيارهم النّقديّ المفضّل ومن ثمّ يجسّم قاعدة تقبّلهم للشّعر وهي قاعدة يتقاطع فيها الدّينيّ/ الأخلاقيّ والفنّيّ/ الجماليّ. لذلك اتّفقت الغالبيّة المحافظة من القدماء على أنّ نموذج الكلام هو ما «خرج مخرج الصّدق وجاء على منهج الحقّ»[3]. إنّ عمر بن الخطّاب ـ الشّخصيّة الدّينيّة اللاّمعة ـ يمثّل أفق انتظار محدَّد: إنّه ينتظر الشّعر الذي يشيد

---

(1) ابن رشيق : العمدة ج 01 ص 172

(2) وسنرى مع نقاد متأخرين أنه سيقع إخراج قضية الصدق والكذب من الاستهلاك العقائدي والأخلاقيّ إلى مجال الفنّ بإرساء مفهوم جديد للتّخييل فيكون الشعر شعرا «باعتبار ما فيه من المحاكاة والتّخييل، لامن جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرًا من جهة ماهو صادق بل بما كان فيه أيضا من التّخييل (. . .) فالتّخييل هو المعتبر في صناعته لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة» راجع : حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمّد الحبيب ابن الخوجة تونس دار الكتب الشّرقيّة 1966 ص 71 .

(3) ابن أبي الإصبع : تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن. تحقيق حفني محمّد شرف القاهرة 1995 ص 148

فيه صاحبه بالقيم التي يؤمن بها. وأغلبها دينيّ أخلاقيّ. لذلك كان شعر زهير وشعر مَن توخّى الصّدق نموذج القول الجيّد لديه ولدى مَن يسير على دربه من المتقبّلين «وهذا شعر زهير والحطيئة وحسّان ومن كان مذهبه توخّي الصّدق في شعره غالبا ليس فوق أشعارهم غاية لمُتَرَقٍّ»[1]. فزهير الذي يحقّق رهان الصّدق في غرضٍ كالمدح ـ وهو الغرض الذي يكون فيه الشّاعر أكثر عرضةً للكذب ـ فإنّما يحقّق معادلةً صعبةً: ضمان الصّدق بإخراج المعنى مخرج الحقّ وضمان التّأثير بتحقيق التّفاعل بين المتقبّل والمعنى. إنّ ربط الأصمعي الجودة الشّعريّة بالصّدق وإنْ نمَّ عن خلفيّة دينيّة أخلاقيّة ـ ولكلّ قراءة خلفيّتُها ـ فإنّ المراد بهذا الضّرب من الصّدق الضّرب الذي لايعرى عن الفنّ فيكون الفنّ حاضناً للقيم التي يُشيد بها العرب سواء من خلال غرضٍ كالمدح أو أغراض أخرى.

2/مسلك الكذب: ويتجسّم من خلال بعض الأبيات التي تتضمّنها الأمثلة التي نحن بصددها ففي بيتي قيس بن الخطيم ـ في المثال (03) ـ وَصْف للطّعنة: وهي طعنة أحدثت خرقا متّسِعًا في جسم المطعون حتّى أصبح يُرى القائم من خلفها وذلك بفعل اتّساع الفتق[2] لذلك قال شعبة بن الحجّاج ساخراً: «واللّه ما طعنه ولكنّه نقب في جنبه درباً» والدّرب هو باب السّكّة الواسع[3] في إشارة إلى الإفراط في وصف الطّعنة بالاتّساع، كما أفرط الشّاعر في البيتيْن اللّذيْن رواهما أبو عبيدة في وصف أثر الضربة التي فصلت بين منكب المضروب وكاهله حتّى صارت بينهما فجوة تتّسع لمشي الرّامح والنابل. لقد أنكر القدماءُ هذا الضّرب من المعنى القائم على مفارقة الحقيقة مفارقة كليّة والمُثير لسخريتهم وهو ما يفسّر ضحك شعبة بن الحجّاج بعد أن أنشد الأصمعيّ بيتيْ قيس بن الخطيم. إنّ هذا المتقبّل ضحك لأنّه تلقّى من المعاني ما يُعرض عنه عقله. إنّ الكذب مرتبط في الشّعر بمَقُول لا معقول وفي السّياق نفسه نهى الأصمعي ابن أخيه ـ كما في المثال (04) ـ عن الإعجاب بقول الشّاعر (الخفيف):

وإذا الـدّرُّ زانَ حُسْـنَ وُجُـوهٍ ... كـان للـدرّ حُسْـنُ وجْهِـك زينـاَ
وتـزيـديـن طيّـبَ الطِّيـب طيبـاً ... إنْ تمَسِّيـه أيـن مثلُـك أينَـا

(1) نفسه ص 149
(2) أبو عليّ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ج 01 : انظر شرح البيتيْن شرحا مدقّقا من ص 183 إلى ص 185 وانظر تعليق محقّق طبقات فحول الشّعراء على البيت الأوّل ج 01 ص 230 : هامش 03
(3) ابن منظور : لسان العرب ج 04 ص 317

لأنّه من غير المعقول أنّ الدّرّ الذي يزيّن الوجه هو الذي يزدان بالوجه، وأنّ الطِّيب الذي تَطيب به رائحة المرأة هو الذي يطيب بمجرّد أن تمسّه المرأة. وقد ذكر الجاحظ هذين البيتيْن في خبر آخر وفي سياق غير السّياق الذي عرضه صاحب الموشّح: «وقال خالد بن عبد اللّه القسري، لعمر بن عبد العزيز: من كانت الخلافة زانتْه فقد زيَّنْتَها ومن كانت شرَّفَتْه فقد شرَّفْتَها فأنت كما قال الشّاعر (الخفيف):

وتـزيـديـنَ أطْيـب الطِّـيـب طيبًا أن تمَسِّيـه أيـن مثلُـك أينَـا

وإذا الـدّرّ زان حُسْـن وجـوهٍ كـان للـدّرّ حُسْـن وجهـك زيْنَـا

فقال عمر: إنّ صاحبكم أُعْطِي مَقُولاً ولم يُعْطَ معْقُولاً»[1].

لقد شهد عمر بن عبد العزيز بموهبة الشّاعر وجماليّة مَقُولِه لكنّه لم يشهد له بمعقوليّة معناه فالشّاعر، لكي يهتدي إلى النّموذج الذي يريده العرب القدماء، لا بدّ له من إقامة الجدليّة بين المقول والمعقول فيعبّر فنيّا عن المعنى الذي يقبله الفهم ويستسغيه العقل. إنّ موقف العالِم بالشِّعر الرّافض للمقول الشّعري القائم على الكذب سيسترسخ في أطروحات اللاّحقين من النّقاد المحافظين: فمنهم من عبّر عن ذلك بـ «السَّرَف»[2] و «الإغراق في المعنى»[3] ومنهم من نعته بالسّرف المستنكَر والخروج عن القصد المستهجن[4] ومنهم من وسم ذلك بـ «الإفراط في الصّفة»[5].

3/ مسلك «ممّا لا يكون»: «يتضمّن الخبر الذي ساقه ابن سلاّم ـ كما هو بيّن في المثال (02) أمثلةً «لِمَا لاَ يَكُون» وتلتقي جميعها في التّعبير عن المعنى المستحيل من خلال تشبيه حالة مجرّدة بأخرى محسوسة. فمعاوية الضّبي شبّه في بيته الشّعري استحالة مبارحته المكان باستحالة تحوّل القار ـ وهو الصخر الأسود ـ إلى لون البياض الخالص واستحالة تكلّم الجبال. أمّا في الآية (40) من سورة (الأعراف) فإنّ دخول المكذِّبين

(1) الجاحظ: البيان والتّبيين ج01 ص 195

(2) نفسه ج 3 ص 61

(3) ابن طباطبا: عيار الشّعر ص 86 وذكر صاحب العيار بيتيْ قيس بن الخطيم ص 87

(4) أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ج 01 ص 185

(5) ابن المعتز: كتاب البديع تحقيق كراتشقوفسكي وتقديمه بيروت دار المسيرة ط3 1982 ص 65 وما بعدها وراجع أيضا: ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص 147

الجنّة مستحيل استحالة ولوج الجَمَل في ثقْب الإبرة[1]. وقد ساق ابن سلاّم خلال كلّ ذلك ما يشبه القوالب التّعبيريّة الجاهزة للتّعبير عمّا «لا يكون». إنّ تحوّل السّواد إلى بياض وتكلّم الجبال وطلوع الشّمس من المغرب ووقوع السّماء على الأرض... ممّا يجسّم المعنى اللاّمعقول الخارج عن حقيقة العقل Vérité de raison لأنّه خارج ضرورةً عن حقائق الأحداث Vérités de faits على حدّ تعبير ليبنيس Leibniz[2]. لكنَّ ذلك الخروج موظّف لخدمة المعنى المعقول فمعاوية الضبيّ وظّف من المعاني التي ينكرها العقل ويرفضها الواقع الموضوعي ما به عبّر عن معنًى معقول هو (عدم مبارحة المكان). إنّ ما ذكره ابن سلاّم عمّا «لا يكون» من المعنى أفاد منه اللاّحقون من النّقّاد إفادةً ظاهرة. بل إن منهم مَن حافظ على بعض الأمثلة التي ذكرها صاحب الطّبقات. فالعسكريّ مثلاً طرح القضيّة ضمن باب (الغلوّ) وهو عنده «تجاوز حدّ المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها»[3]. وابن أبي الإصبع ذكر ما وسمه ابن سلام بـ «ما لا يكون» ضمن تعداده لضروب المبالغة فجعله الضّرب الرّابع: «والضّرب الرّابع من المبالغة إخراج الممكن من الشّروط إلى الممتنع ليمتنع وقوع المشروط، كقوله تعالى: ﴿ وَلَا يَدْخُلُونَ ٱلْجَنَّةَ حَتَّىٰ يَلِجَ ٱلْجَمَلُ فِى سَمِّ ٱلْخِيَاطِ ﴾[4].

لقد كنّا أشرنا في الفصل الذي مرّ إلى أنّ العلماء ميّزوا بين الكذب في المقال والصّدق في الفعال في إدراك منهم دقيق للحدود الفاصلة بين المبدع الإنسان والمبدع الفنّان فتأكّد لنا وَعْيُ القدماء بأنّ (الصّدق والكذب) قضيّة فنيّة موصولة بالنّصّ: فسواء صدَقَ الشّاعر في عرض معطيات المعنى أم كذب أم غالى فهو في الحالات الثّلاث ينوّع مسلكه الإبداعي إمّا بتوظيف الواقع كماهو فيخرج معناه مخرج الحقّ وإمّا بمفارقة الواقع والإفراط في الوصف كإفراط قيس بن الخطيم في وصف الطّعنة وإمّا بالتّعويل على اللاّمعقول من خلال قلب حقائق الواقع الموضوعي: (إمكانيّة تحوّل السّواد إلى بياض/ إمكانيّة تحوّل الجبل من السكون إلى الكلام...) فيرسو الشّاعر بمعانيه على ضفاف المستحيل، فيكون الغلوّ ويكون الإدهاش. إنّ المحور الجامع لقضيّة (الصّدق والكذب)

---

(1) الزّمخشري: الكشّاف ج 02 ص 104

(2) عبد الرّحمان بدوي: المنطق الصّوري والرّياضي ص 11

(3) العسكري: كتاب الصّناعتين ص 394 وانظر كذلك ص 395

(4) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص 152

هو (الواقع): يقول الجرجاني في (كتاب التّعريفات): «الصّدق لغةً مطابقةُ الحكم للواقع (. . .) وقيل الصّدق هو ضدّ الكذب وهو الإبانة عمّا يُخْبَرُ به على ما كان»[1] أمّا «كذب الخبر» فهو «عدم مطابقته للواقع وقيل: هو إخبارٌ لاعلى ما عليه المخبَر عنه»[2]. إنّ الشّاعر في صناعته للمعنى إمّا مُخْبِرٌ «عمّا كان» بالصّدق وإمّا مخبر عمّا يمكن أن يكون بالكذب والتّخييل وإمّا مخبر عمّا لن يكون بالغلوّ والإفراط. فالمدار هو (الواقع) سواء من خلال طريقة عرض حقائقه لإيقاع الظنّ باليقين[3] أو من خلال الخروج عن تلك الحقائق أو من خلال قلْبها رأساً على عقب. ففي الحالات جميعاً يروم الشّاعر إثارة العقول وعَطْف القلوب في آن معًا.

ج/ المعنى بيْن العفّة والإباحيّة:

ضبط ابن سلاّم الجمحي اتّجاهيْن بارزيْن في قول الشّعر: اتّجاه التّعفّف واتّجاه التّعهّر، يقول: «فكان من الشّعراء من يتألّه في جاهليّته ويتعفّف في شعره ولا يستبهر بالفواحش ولا يتهكّم في الهجاء (. . .) ومنهم من كان ينعى على نفسه ويتعهّر»[4]:

ج1/اتّجاه التّألّه والتّعفّف: بالرّغم من أنّ ابن سلاّم اكتفى بالإشارة العابرة إلى هذا الاتّجاه في الشّعر فإنّه يمكن ربط إشارة صاحب الطبقات ببعض الشّعراء القدماء من المخضْرمين أمثال أميّة بن أبي الصّلت وقد نعته الجمحي بأنّه «كثير العجائب يذكر في شعره خلق السّماوات والأرض ويذكر الملائكة ويذكر من ذلك ما لم يذكره أحد من الشّعراء وكان قد شامَّ أهل الكتاب»[5] لذلك يأتي في شعره بالمعنى غير المألوف كقوله في الشّمس (الكامل):

« ليستْ بطالِعةٍ لهُم فِي رسلِها   إلاَّ معــــذَّبـــةً وإلاّ تُجْلَــــدُ

يقولون: إنّ الشّمس إذا غربت امتنعت من الطّلوع، وقالت: لا أطلع على قوم

---

(1) الشّريف الجرجاني: كتاب التّعريفات. بيروت. دار الكتب العلميّة ط 1 1983 ص 132
(2) نفسه ص 183
(3) وقال مالك بن دينار: «لربّما رأيت الحجّاج يتكلّم على منبره ويذكر حسن صنيعه إلى أهل العراق وسوء صنيعهم إليه حتّى إنّه ليخيّل إلى السّامع أنّه صادق مظلوم» راجع: الجاحظ: البيان والتّبيين ج 02 ص 193 وانظر الخبر نفسه ص 268 – 269
(4) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء ج 01 ص 41
(5) نفسه ج 01 ص 262–263

يعبدونني من دون اللّه، حتّى تُدفَع وتُجلَد فتطّلع»[1]. كما نجد لبيد بن ربيعة ممثّلاً لاتّجاه التّعفّف فقد نعته الأصمعي بأنّه رجل صالح[2] كما حدّث الأصمعي قائلاً: «سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول: ما أحدٌ أحبّ إليّ شعراً من لبيد بن ربيعة لذكره اللّه عزّ وجلّ ولإسلامه ولذكره الدّين والخير ولكنّ شعره رحى بزْر»[3]. وممّا يُذكر له قوله (الطّويل):

أَلاَ كلُّ شيء ما خلا اللّهَ باطِلُ وكـلُّ نعيـمٍ لامحـالـةَ زَائِـلُ[4]

فعالِمٌ كأبي عمرو بن العلاء يُحِبُّ معاني ذكر اللّه والإسلام والخير ـ تحت تأثير خلفيّة عقائديّة أخلاقيّة واضحة المعالم ـ ولكنّ ذلك لا يعني ضرورةً أنّه يستجيد شعر لبيد بسبب ذكره تلك المعاني وإلاّ لما وصفه بأنّه «رحَى بزْر». فلئن تقبّل العالِم بالشِّعر المعنى باعتباره مسلماً ديّناً عالِماً بكتاب اللّه، فإنّه رفض طريقة عرض المعنى باعتباره ممارساً للنّقد الفنّي. فبيت لبيد الذي ذكرناه تمثيلاً لا حصراً لا يكاد يختلف عن مألوف الكلام إلاّ بالنّظم: فاللّه حقّ وسواه باطل وكلّ نعيم إلى زوال. فأين التّصوير؟ وأين التّصرّف العجيب في بنية اللّغة؟ إنّ بيت لبيد يجسّد الكلام المرجعي البعيد عن المعنى الشّعري القريب من الخطاب اليومي وقد استجاده ابن قتيبة: «ولعلّ ابن قتيبة الفقيه قد تقبّل هذا البلاغ ووقع من نفسه موقعاً حسناً انطلاقاً من قانون (Code) الأخلاق»[5]. وهنا لا تفوتنا الإشارة إلى تطوّر موقف العالِم بالشِّعر مقارنة بمواقف بعض النّقاد ممّن استبدّت بهم ثقافتهم الفقهيّة فوقعوا تحت تأثير توجّه أخلاقي عامّ حكَم تعاملهم مع الشّعر كابن قتيبة على سبيل المثال وسنقف عند مساهمته بأكثر أناة فيما يأتي.

---

(1) ابن قتيبة : الشّعر والشّعراء ج 01 ص 370

(2) الأصمعي : سؤالات ابن حاتم السّجستاني للأصمعي ص 50

(3) المرزباني : الموشّح ص 89 ولبيد أقلّ الشّعراء «لَغوا في شعره» (جمهرة أشعار العرب ص 69) واللّغو هو الإثم . واللاّغية الفاحشة (اللّسان 12 / 299 – 300)

(4) ابن قتيبة : الشّعر والشّعراء ج 01 ص 199

(5) محمّد عجينة : الشّعر والمرجع ص 397 وكلام صاحب المقال متّصل ببيت لأبي ذؤيب الهذلي ذكره ابن قتيبة في معرض تعداده لأضرب الشّعر، وهو قول الشّاعر (الكامل) :

والنّفـــسُ راغبـــةٌ إذا رغّبتَهـــا وإذا تُـــرَدُّ إلـــى قليـــل تَقْنَـــعُ

وهو من الضّرب الذي «حَسُنَ لفظه وجاد معناه» (الشّعر والشّعراء 1/ 12). والبيت الذي ذكرناه أعلاه للبيد أورده ابن قتيبة من أبيات أخرى هي ممّا «يُستَجادُ» للشّاعر على حدّ عبارة ابن قتيبة : (نفسه 1 / 199). وغير خاف أنّ صاحب المقال اهتدى في التّعليق على ابن قتيبة بمساهمة Jakobson في تحديد أركان الكلام السّتّة والوظائف المناسبة لها.

ج 2/ **اتّجاه التّعهّر**: ويمثّله الشّعراء الذي نَعَوْا أنفسهم بالفواحش وأظهروا التّعهّر. وذكر صاحب الطّبقات أمثلة لامرىء القيس والأعشى والفرزدق[1]: فامرؤ القيس وصف تسلّله إلى مخدع المرأة ليلا ليفوز بوصالها. أمّا الأعشى فقد وصف جرأته على ترصّد غفلة الزّوج وطلبه النّساء بالزّواج وبغيره كأن يصل إلى إخراج المرأة من خدرها. كما عرض للاستمتاع بجمال المرأة وصوتها في مجلس الشّراب. ووصف الفرزدق في لوحة مثيرة تدلّيه إلى المرأة ليلاً بواسطة الحبال ليظفر ببغيته منها ليعود بعدها إلى الانفصال: هو جالس بين القوم وهي ممنوعة عنه في قصرها المُنيف. وفي أبيات أخرى ذكر إيفاده الرّسول ليمدّ بينه وبين المرأة جسر اللّقاء. ولسنا نُعْنَى في هذا المجال بمدى نصيب هذه القصص التي ينسجها الشّعراء من الواقعيّة وهل المتكلّم في القصيدة هو ضرورة الشّاعر(؟) وإنّما الذي يعنينا هو صورة الشّاعر في عين العالِم بالشِّعر وغيره من القدماء المحافظين: هي صورة مَن تجاسر على المحرَّمات ولم يتورّع عن الجهْر بارتكابها ـ حتّى وإن لم يرتكبها في الواقع ـ من خلال ما يرسمه من لوحات غراميّة تصل أحياناً حدّ الإثارة الجنسيّة. وقد نقل صاحب الموشّح خبراً عن سُكينة بنت الحُسين وقد اجتمع ببابها شعراء منهم الفرزدق فخرجت جارية لها فقالت: «أيّكم الفرزدق؟ تقول مولاتي لك. أأنت القائل: هما دلّتاني من ثمانين قامة . . . وذكرت الأبيات قال: نعم. قالت: سوأةً لك أما استحييت من الفحش تظهره في شعرك؟ ألا سترت عليك؟ أفسدت شعرك»[2]. إنّ هذا اللّون من الإفحاش الذي وسمه ابن سلاّم بالتّعهّر مرفوض عند العرب من معيار الدّين والأخلاق ومن معيار المجتمع والعادات ومن معيار السّنة الشّعريّة لأنّ في هذا اللّون من الفنّ الشّعري خدشاً للحياء. ولمّا كان الشّاعر في غرض الهجاء أكثر عرضة للإفحاش وذكْر العَوْرات بسبب الغضب فإنّهم شدّدوا على ضرورة التّعفف: يُروى عن أبي عمرو بن العلاء أنّه قال: «خير الهجاء ما تُنشده العذراء في خدرها فلا يقبح بمثلها»[3] وقال خلف الأحمر: «أشدُّ الهجاء أعفُّه وأصدقُه»[4]. فالعفّة تتحوّل من قيمة دينيّة أخلاقيّة يتحلّى بها الفرد إلى مبدإ يراعيه الشّاعر في صناعة المعنى بقطع النّظر عن الغرض الذي يجري فيه ذلك المعنى.

---

(1) انظر طبقات ابن سلاّم ج 1 من ص 42 إلى ص 46
(2) المرزباني: الموشح ص 222 -223
(3) ابن رشيق: العمدة ج 02 ص 267
(4) نفسه

إنّ مفاهيم من قبيل الصّدق والكذب والتّعفّف والتّعهّر هي مفاهيم أخلاقيّة ذات أصل دينيّ نوّه القرآنُ بالإيجابيّ منها وأدان ماهو سلبيّ مذموم. فلئن ارتبط (الصّدق) بالقول: ﴿وَمَنْ أَصْدَقُ مِنَ ٱللَّهِ قِيلًا﴾[1] فإنّ الصّدق والكذب يشكّلان مجتمِعَيْن زوْجاً واحداً في أكثر من آية قرآنيّة:

- ﴿لِمَ أَذِنتَ لَهُمْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكَ ٱلَّذِينَ صَدَقُوا۟ وَتَعْلَمَ ٱلْكَٰذِبِينَ﴾ (التّوبة/ 43).
- ﴿إِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ﴾ (يوسف/ 26).
- ﴿قَالَ سَنَنظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ﴾ (النّمل/ 27).

أمّا التّعفّف والتّعهّر فيجسّمان في اللّسان وفي النّصّ المقدّس سلوكين متناقضيْن: فالتّعفّف من الاستعفاف: يقول تعالى: ﴿وَلْيَسْتَعْفِفِ ٱلَّذِينَ لَا يَجِدُونَ نِكَاحًا حَتَّىٰ يُغْنِيَهُمُ ٱللَّهُ مِن فَضْلِهِۦ﴾[2]. وأورد صاحب اللّسان تفسير ثعلب لهذه الآية بقوله «لِيضبطْ نفسَه بمِثل الصَّوم فإنّه وِجَاء»[3]. والاستعفاف هو الكفّ عن الحرام[4]. أمّا نقيضه فهو إتيان الحرام وهو التّعهّر بما هو ارتكاب للفجور والزّنا: «عاهرها أتاها ليلاً للفجور»[5]. ويستتبع التّعهّر (الفحش): «وكثيراً ما تردُ الفاحشة بمعنى الزّنا ويسمى الزّنا فاحشة وقال تعالى: إلاّ أَنْ يَأْتِينَ بِفَاحِشَةٍ مُبَيِّنَةٍ[6]»[7]. فانطلاقاً من هذا النّظام القيمي الدّيني الأخلاقي يتعامل العلماء بالشعر والقدماء عموماً مع المعاني الشّعريّة فيزكّون منها ماهو محلّ إشادة من الدّين والعرف وينفرون من المعاني التي يظهر منها الاجتراء على المحرّمات من خلال ما ينشئه الشّعراء من حكايات شعريّة هي في نظر الموسّسة الدينيّة والأخلاقيّة والاجتماعيّة في حكم المحرّم الممنوع[8]. إنّ أصحاب الرّوح المحافظة يرفضون الشّعر الذي تقوم

---

(1) النّساء: الآية 122
(2) النّور: الآية 33
(3) ابن منظور: لسان العرب ج 09 ص 290
(4) نفسه
(5) نفسه ج 09 ص 451
(6) النّساء: الآية 19
(7) ابن منظور: لسان العرب ج 10 ص 192
(8) ولكنّ قدامة شذ عن هذا التوجّه المحافظ إذ حصر المسألة في الجودة الفنّيّة وأسقط من حسابه المعايير الدينيّة والأخلاقيّة والاجتماعيّة يقول تعليقا على بيتيْ امرىء القيس اللّذيْن ذكر ابن سلاّم أحدهما: «ويذكر أنّ هذا معنى فاحش وليس فحاشة المعنى في نفسه ممّا يزيل جودة الشّعر فيه» (نقد الشعر ص 20 – 21)

معانيه على الكذب والفحش والخلاعة والتّعهّر لأنّهم لا ينشدون المتعة فقط بل يرومون الفائدة، يقول ابن سلاّم: «وفي الشّعر مصنوع مفتعل موضوع لا خير فيه، ولا حجّة في عربيّة، ولا أدب يستفاد ولا معنى يستخرج ولا مَثَل يُضْرَبُ ولا مديح رائعٌ ولا هجاء مقذع ولا فخر مُعجب ولا نسيب مستَطرف»(1). إنّ وظيفة الشّعر عند عالِم كالجمحي هي الإفادة إلى جانب الإمتاع. وتتحقق الإفادة إمّا بإصابة حجّة لغويّة أو بتحصيل قيمة من القيم الإيجابيّة للمجموعة دينيّة كانت أم أخلاقيّة أم اجتماعيّة: «ألا يمهّد الجمحي بهاتيْن الوظيفتيْن ـ الإفادة والإمتاع ـ لقضيّة اللّفظ والمعنى؟ بل أليس ذلك تأسيساً لمفهوم الإبداع عند العرب وضرورة بنائه على قاعدتيْ الإفادة والإمتاع بناءَ التّكامل والالتحام؟»(2). ففي إطار هذه الرّؤية للمعنى التي وضع أسُسَها العالِم بالشّعر سيلحُّ النّقّاد نظراً وتطبيقاً على مفهوم (الفائدة) باعتباره معياراً للمعنى الشّعري النّموذج عند المحافظين من القدماء كما سيأتي. ومثلما تحدّثوا عن أصْدق بيت وأحْكَمِه(3) وأنْصفه(4) وأقْنعه(5). وأشْجعه(6) تحدّثوا عن أكْذب بيت(7) وأبْخله(8) والأمه(9) وأكْسله(10) وأهْتكه وأفْجر قائل(11) فإذا بالمعاني تُصنَّف عبر مسلكيْن: مسلك القيم الإيجابيّة ومسلك القيم السّلبيّة وإذا بـ «الفنّيّ» ممتزجاً بـ «الدّينيّ» و «الأخلاقيّ» و «الاجتماعيّ» في خطاب

---

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء ج 01 ص 04

(2) توفيق الزّيدي: تأسيس الخطاب النّقدي ص 69

(3) «قال الأصمعيّ: أصدق بيت قالته العرب وأحكمه قول الحطيئة (البسيط):

مَــنْ يفعــلِ الخيــرَ لا يعْــدِم جــوازِيَــه   لايــذْهــب العُــرفُ بيــنَ اللّــهِ والنّــاس»

راجع: العسكري: ديوان المعاني عن نسخة الشّيخ محمّد عبده ومحمّد محمود الشنقيطي. عالم الكتب (دت) ج 01 ص 118

(4) نفسه ج 01 ص 11 «أنشدْني أنصفَ بيت قالته العرب ...»

(5) نفسه: «أنشدني أقنعَ بيت للعرب»

(6) نفسه ص 110: «وقالوا أشْجع بيت قالته العرب قول عبّاس بن مرداس السّلمي (الوافر):

أشــدُّ علــى الكتيبــةِ لاأبــالِــي   أحَتْفِــي كــانَ فيهــا أمْ سِــواهــا»

(7) المرزباني: الموشّح ص 95: «أكْذَب الأبيات قول المهلهل (الوافر):

فلــولا الــرّيــحُ أسمــعَ أهــلَ حجْــر   صليــلُ البيــض تقْــرع بــالــذّكــور»

(8) العسكري: ديوان المعاني ج 01 ص 187 «ومن أبْخل بيت قيل»...

(9) نفسه ج 02 ص 187 «فقال هذا ألْأم بيت قالته العرب»

(10) نفسه ج 1 ص 197: «وأكْسل ما سمعناه ما أنشدناه»...

(11) نفسه ج 01 ص 202: «قال لنا المكتفي بالله يوما: ما أهْتك بيتٍ من الشّعر وأفْجر قائل. أتعرفونه ؟ فقال يحيى بن علي المنجّم: قول أبي نوّاس (الطّويل):

ألا فـاسْقنـي خمرًا وقـلْ لـيَ هـيَ الخَمـرُ   ولا تسْقنــي ســرّا إذا أمكــنَ الجهْــرُ»

الشّعر[1]. وهو ما يقف بنا على تنوّع منابت المعنى الشّعري.

د/ علاقة المعنى بالغرض:

ربط العرب المعنى بجوانب ثلاثة: القصْد والقوْل والفائدة، فالمعنى عندهم «هو القَصْد إلى ما يُقصد إليه من القول (. . .) وقولهم عَنَيْتُ بكلامي زيدا كقولكَ أَرَدْتُه بكلامي»[2]. وهو مقصور لديهم على القول: «والمَعْنَى مقصورٌ على القول دون ما يقصد. ألا ترى أنّك تقول: معنى قولك كذا ولا تقول معنى حركتك كذا»[3]. كما يُحْمَل المعنى على الفائدة: «فقيل ليس لدخولك إلى فلان معنى والمراد أنّه ليس له فائدة تقصد ذكرَها بالقول»[4]. إنّ المعنى مرتبط إذن بالمتكلّم من ناحية ما يقصده وباللّفظ باعتباره ظاهرة لسانيّة ضمن النّظام العلاميّ العامّ. وهو مرتبط أيضاً بالمتقبّل باعتبار ما يتيحه له المعنى من فائدة. أمّا الغرض فهو «المقصود بالقول أو الفعل بإضمار مقدّمة (. . .) وسُمّي غرضاً تشبيهاً بالغرض الذي يقصده الرّامي بسهمه وهو الهدف»[5]. فقد يكون المعنى مقصوراً على جزء من النّصّ أو جملة بعينها: Thème phrastIque أمّا الغرض فهو مدلول جامع: Signifié global يتعلّق بالخطاب في كلّيته: Thème discursif ويمثّل النّقطة الأخيرة التي ترسو عليها حركة المعاني[6]. فالمعنى «الرّئيسي» Thème "majeur" [7] هو الغرض ووسموه بـ (البيت). يقول ابن سلاّم ـ رواية عن

---

(1) حمّادي صمّود: التّفكير البلاغي عند العرب ص 321: تساءل صاحب الكتاب عن قصد القدماء (بالمعنى) فتحدّث، في معرض إثارته للقضيّة من خلال الشّعر والشّعراء لابن قتيبة، عن «تقيّدهم في ضبط وظيفة الفنّ ومعناه بالوظيفة العامّة للّغة واعتبارهم الشّعر سجلّ مفاخرهم ومخلّد مآثرهم فاختلط المعنى بالقيمة سواء كانت أخلاقيّة أو اجتماعيّة أو فكريّة»

(2) العسكري: الفروق في اللّغة ص 25

(3) نفسه

(4) نفسه

(5) نفسه ص 26

(6) Shlomith Rimmon -Kenan : Qu'est -ce qu'un thème. Traduit de l'anglais par Viviane Alleton et Claude Bremond. In Poétique n° 64. Ed Seuil Paris 1985 p 401 et p 404

ويقول صاحب المقال عن الغرض على أساس أنّه مدلول جامع:

«Dans cette perspective, le thème - ou tout au moins le thème dominant - est le signifié global, homologue du dénominateur structural commun qui emerge si non du tout, du moins de la plupart des aspects formels de l'oeuvre littéraire» (Ibid p : 404)

(7) نفسه ص 397

الأُسيديّ ـ «بيوت الشّعر أربعة: فخر ومديح ونسيب وهجاء»[1] أمّا المعاني » الفروع Thèmes "mineurs" [2] «فيوظّفها الشّاعر ضمن خطّة قوليّة معيّنة لخدمة هدفه العامّ. لذلك يقاس نجاح الشّاعر بمدى ملاءمته بين المعنى الفرعي والغرض ضمن ما عرف عند القدماء بمفهوم (الإصابة) فقد تحدّثوا عن الشّاعر «الأرْمَى للغرض» من سواه[3]:

المثال	المصدر	العالِم بالشّعر	الخبــــــــر
01	طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم الجمحي ج 01 من ص 469 إلى ص 471	ابن سلاّم	«وكان الأخطل مع مهارته وشعره، يُسْقِطُ، كان مدح سِمَاكًا الأسديّ ـ وهو سماكُ الهالكيّ بن عُمَيْر ابن عمرو بن أسد، وبنو عمرو يُلقَّبون القيون، ومسجد سماك بالكوفة معروف وكان من أهلها فخرج أيّام عليّ هارباً فلحق بالجزيرة ـ فمدحه الأخطل فقال (البسيط): نِعْـمَ المُجيرُ سِمـاكٌ مِـن بنـي أسـدٍ بـالمـرْجِ إذ قتلـتْ جيـرانَهـا مُضَـرُ قـد كنـتُ أحْسِبُـه قَيْنًـا وأُنْبَـؤُهُ، فاليومَ طيّر عن أثوابه الشَّرَرُ (...) إنَّ سِمـاكًـا بنَـى مَجـدًا لأُسـرتِـه حتَّـى الممـاتِ وفعـلُ الخيـرِ يُبْتَـدَرُ فقال سماك: يا أخطل أردت مديحي فهجوتني! كان النّاس يقولون قولاً فحقّقته! فلمّا هجا سويداً قال له سويد: يا أبا مالك واللّه ما

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء ج 01 ص 379

(2) Shlomith Rimmon-Kenan: Qu'est -ce qu'un thème ? p : 397

(3) الأصفهاني: الأغاني ج 08 ص 73: «سئل جرير: أيّ الثّلاثة أشعر ؟ فقال: أمّا الفرزدق فيتكلّف منّي ما لا يطيقه، وأمّا الأخطل فأشدّنا اجتراءً وأرمانا للغرض وأمّا أنا فمدينة الشّعر، حدّثني بهذا الخبر حبيب بن نصر عن عمر بن شبّة عن الأصمعيّ فذكر نحو ما ذكره الرّياشي، وقال في خبره: وأمّا الأخطل فأنعتنا للخمر وأمدحنا للملوك».

			تحسـن أن تهجـو ولا تمـدح! لقـد أردت مـدح الأسديّ فهجوته، يعني قوله: «قد كنت أحسبه قيْناً» ـ وأردتَ هجائي فمدحْتَني، جعلت وائلاً كلّها حمَّلتْني أمورها وما طمعتُ في بني ثعلبة، فضلاً عن بكر، فزدتَني تَغْلبَ»
02	نفســه ج 02 ص 541 ـ 542	نفسه	«وأخبرني أبانُ بن عثمان البجليّ قال: دخل كثيّر على عبد الملك فأنشده مدحتهُ وفيها (الطّويل): على ابنِ أبي العاصِ دلاصٌ حصينةٌ أجـادَ المسـدِّى سَـرْدَهـا وأذَالَهَـا فقال له عبد الملك: أفلا قلت كما قال الأعشى لقيس بن معدى كرب ؟ (الكامل): وإذَا تَجِـــيءُ كتيبـــةٌ ملمـــومـــةٌ شهْبـاءُ يخْشَـى الـذَّائِـدُون نهـالَهـا كنــتَ المقــدِّم، غيــرَ لابــسِ جُنَّــة بِـالسّيـفِ تضْـرِبُ مُعلِمًـا أبطـالَهـا فقال: يا أمير المؤمنين! وصفه بالخُرْقِ ووصفتُك بالحَزم»
03	نفســه ج 02 ص 546	نفسه	«قـال: وسمعـت النّـاس يستحسنـون مـن قـولـه (=كثيّر) (الطّويل): أريـدُ لأنْسَـى ذِكْـرَهـا فكـأنَّمـا تَمَثَّـلُ لـي ليلَـى بكـلِّ سبيـلِ قال ابن سلاّم: وسمعت من يطعن عليه يقول: ما له يريد أن ينسى ذكرها؟»

04	الأغاني للأصفهاني ج 23 ص 180	أبو عمرو الشّيباني	«عن أبي عمرو الشيباني أنّه قال: لو قال القطاميّ بيته (البسيط): يَمْشينَ رهْوًا فلاَ الأعْجازُ خَاذِلةٌ ولاَ الصُّدُور عَلَى الأَعْجَاز تتَّكِلُ في صفة النّساء لكان أشعر النّاس، ولو قال كثيّر (الطّويل): فقلتُ لهاَ يا عَزَّ كلُّ مُصيبةٍ إذا وُطِّنَتْ يوما لها النَّفسُ ذلَّتِ في مرثيّة أو صفة حُزنٍ لكان أشعر النّاس»
05	الموشح للمرزباني ص 164	أبو عبيدة	«قال: ممّا يُعدّ على جرير من أفن شعره قوله لبشر بن مروان (الكامل): قَدْ كان حقُّكَ أنْ تقولَ لبارقٍ يا آلَ بارقٍ فيمَ سُبَّ جريرُ فجعل بشر بن مروان رسولاً. فقال بشر: أما وجد ابن المراغة ـ وقال بعضهم ابن اللّخناء ـ رسولاً غيري؟»
06	نفسه ص 264	المفضّل الضبيّ	«وكان المفضّل يضع من شعر عمر في الغزل ويقول: إنّه لم يرقَّ كما رقَّ الشّعراء، لأنّه ما شكا قطّ من حبيب هجرًا ولا تألّم لصدٍّ وأكثرُ أوصافه لنفسه وتشبيبه بها وأنّ أحبابه يجدون به أكثر ممّا يجد بهم ويتحسّرون عليه أكثر ممّا يتحسّر عليهم».

يتّضح من خلال ما تقدّم من أمثلة أنّ الشاعر بمثابة الرّامي بسهْمه لذلك كان من الشعراء من هو أرْمَى للغرض من سواه. ومن ثم تفاوتوا في تحقيق (الإصابة) ـ هذا المفهوم الذي يشكّل أساسًا من أسس نظريّة المعنى عند العرب ـ وقد وقف العلماء عند مظاهر تقصير الشّعراء في تحقيق أهدافهم القوليّة. أي في توظيف المعاني الفروع للتّعبير عن المعاني الرئيسيّة ممّا اصطلحوا عليه فيما بعد بأغراض الشِّعر أو أقسامه[1]. وقد أمكننا أن نتبيَّن هذا المستوى من المعنى من زوايا النّظر التالية:

* عدم إصابة الغرض (المثال 01).
* التَّقصير في الوصف (المثال 02).
* الخروج عن قاعدة الغرض (المثالان 03 و 06).
* مخالفة المعنى للغرض (المثال 04).
* الغضّ من قَدْر المخاطَب (المثال 05).

1/ عدم إصابة الغرض: تقع نقطة الضّعف في أبيات الأخطل التي قالها مادحًا سِماكًا الأسديّ في البيت الثّاني على وجه التّحديد إذ ذكر الممدوح بالصّفة التي يُعيَّر بها وهي (القيْن) أي الحدَّاد. فقد كانت العرب تعيِّر بني أسد (بالقيُون). فمعنى البيت أنَّ الممدوح وقوْمه كان يقال لهم القيون واليوم ذهب عنهم هذا اللّقب بأفعالهم المجيدة[2]. فالشاعر أثبت من حيث لا يحتسب صفة سلبيّة في الممدوح وقوْمه لذلك قال له: كان النّاس يقولون قولاً فحقَّقْتَه. إنّ الشّاعر لم يكن في حاجة إلى ذكر ما كان يُعيَّر به الأسْديّ. فوهم أنّه بقِيلِه هذا يخلِّصه من العيب وإذا به يُوثـقُه إليه كتافًا. لأن الشّعر أسْير وأعْلق ممّا كان النّاس يقولون مجرّد قول. إنّ في عبارة (فاليوْم) إقرارًا بأنّ العيْب كان عالقًا بالممدوح في الماضي وبذلك يكون الأخطل قد هجا الأسديّ في صدر البيت ولم يُجْدِه نفْعًا مدْحُه له في العَجُز وفي ما تقدّم من قول وما تأخّر. أمّا ما قاله سُوَيْد بن منجوف[3] للأخطل فيتضمَّن الإشارة إلى قوله فيه هاجيا (الطّويل):

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 58-130 والعسكري: ديوان المعاني ج 01 ص 91-92
(2) انظر تعليقات محقق طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 470
(3) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 469

ومَا جِذْعُ سَوْءٍ خَرَّقَ السّوسُ أصلَه   لِمَـا حَمَّلتْــه وائــل بمُطيـــقِ[1]

فالشاعر وقع في مدح سُويد وهو يريد هجاءه وتقع نقطة الضّعف في عجز البيْت على وجْه التّحديد إذ نُعت المهجوّ بالعجز عن تحمُّل أمور وائل ولكنّ الذمّ الصّريح بالعجْز لا يُبطِل المدْح الضمني بتحمّل عظائم الأمور. إن في المعنى المدحي ـ وإن كان غير مقصود ـ إخلالاً بغرض الهجاء، ومن ثم يفشل الشاعر في إصابة الغرض وتستحيل علاقة الائتلاف المفترضة بين المعنى الفرعي من ناحية والغرض الذي ينعقد عليه من ناحية أخرى إلى علاقة اختلاف:

المعنى	الغرض	العلاقة بينهما:	
		الاختلاف	الائتلاف
نعتُ الممدوح بالقيْن	المدح	+	-
وائل حمّلت المهجوّ أمورها	الهجاء	+	-

إن الشّاعر مدعوّ إلى أن يتفقّد معانيه الفرعيّة التي يوظّفها من أجل غرضٍ دون سواه. فلا يصطفي منها إلا ما كان في خدمة مبتغاه حتّى إذا هجا أوجع وشقّ كلامُه على المهجوّ[2] وإذا مدح رضي الممدوح وهزّه للسّماح[3].

2/ التّقصير في الوصف: يتّضح من خلال الخبر الذي ساقه ابن سلاّم مسلكان في وصف الممدوح بالشّجاعة: فكثيِّر يصف لباس الحرب وقد ارتداه الممدوح للقتال والأعشى يصف الممدوح وهو يتقدّم لمقارعة الأبطال في ساحة الوغى دون أن يتحصّن بلباس الحرب. فعبد الملك يرى أنّ كثيِّراً مقصِّرٌ في الوصف لذلك قصّر في إصابة الغرض لأنّ تحصّن الممدوح بالدّلاص المجوَّدة الصّنع يعكس الحرص على التّوقّي خوفا

(1) نفسه

(2) انظر أبيات النّابغة في عامر بن الطفيل وقد شقّت على المهجوّ لا لأن النّابغة أفحش القول وإنّما لأنه أوجع المهجوّ تهكّما بعد أن جرّده من الحكمة والعقل. راجع: ابن رشيق: العمدة ج 02 ص 269-270

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج 01 ص 21

من طعن الأعداء. أمّا تقدّم الممدوح بلا جُنَّة دون توقّي الموت فيدلّ على شجاعة مفرطة تصل حدّ التّهوّر. هكذا يكون الخيط شفيفا بين المعنى والمعنى:

* الخوف/الحزم: ففي معنى الخوف نفي لقيمة الشّجاعة عن الممدوح وفي معنى الحزم إشادة برجاحة العقل وحكمته.

* الإقدام/الخُرْق: ففي معنى الإقدام إثبات لشجاعة الممدوح، وفي معنى الخرق نفي للعقل والحكمة عن الممدوح.

إنّ عبد الملك انصرف إلى معنى الشّجاعة في تقويم ما قاله كثيّر والأعشى، أمّا كثيّر الذي يبرّر تقصيره في الوصف فحاول أن يصرف نظر المتقبّل عن معنى الشّجاعة إلى معنى العقل ولكنّه محض تأوُّل للرّباط الواهي الذي يشدّ بيته إلى غرض المدح: فالجبان عنده عاقل حازم والشّجاع متهوّر أخرق، وهو ما يشذّ عن قاعدة المعنى في القصيدة المدحيّة إذ كلّما كان المعنى مبالَغا فيه كان ذلك في خدمة صورة الممدوح: يقول المرزباني «رأيت أهل العلم بالشّعر يفضّلون قول الأعشى في هذا المعنى على قول كثيّر لأنّ المبالغة أحسن عندهم من الاقتصار على الأمر الأوسط، والأعشى بالغ في وصف الشّجاعة حتّى جعل الشّجاع شديد الإقدام بغير جُنَّة (. . .) ففي وصف الأعشى دليل قويّ على شدّة شجاعة صاحبه»[1]. فتكون صلة قول الأعشى بغرض المدح أوثق من صلة قول كثيّر به. ومن ثَمّ يكون الأعشى، في هذا المعنى، أَرْمَى للغرض من كثيّر.

3/ الخروج عن قاعدة الغرض: يتّصل ذلك بغرض النّسيب[2] إذ يمثّل قول كثيّر (المثال 03) واتّجاه عمر بن أبي ربيعة (المثال 06) خروجاً سافراً عن قواعد المعنى في هذا الغرض:

* قول كثيّر: يتجلّى ضعف المعنى في صدر البيت: (أريد لأنْسَى ذكرَها). فالشّاعر يروم النّسيان وفي ذلك إخلال بقاعدة معنويّة مؤسِّسة للنّسيب عند العرب وهي «التّذكّر لمعاهد الأحبّة»[3]. لذلك فإنّ سؤال السّائل: «ما له يريد أن ينسى ذكرها؟» ينضح

---

(1) المرزباني: الموشّح ص 197

(2) يقول صاحب العمدة «والنّسيب والتّغزّل والتّشبيب كلّها بمعنى واحد . . . وأمّا الغزل فهو إلفُ النّساء والتّخلّق بما يوافقهنّ وليس ممّا ذكرته في شيء فمن جعله بمعنى التّغزّل فقد أخطأ» (العمدة ج 02 ص 188)

(3) نقد الشّعر: قدامة بن جعفر ص 124

استغراباً وإنكاراً لأنّ صاحبه انطلق فيه من نموذج ثابت للمعاني التي ينهض عليها غرض النّسيب، وقد مثّل معنى كثيّر خروجاً عن ذلك النّموذج.

* اتّجاه عمر بن أبي ربيعة: يرى المفضل الضبيّ أنّ المعاني الغالبة على غزل عمر لا يمكن أن يتمّ بها الغرض وذلك عائد في نظره إلى عيبيْن رئيسيّيْن:

ـ افتقار شعره إلى الرقّة والشّكوى من الهجر والتّألّم من الصدّ.

ـ وصفه لنفسه وتشبيبه بها بدل المرأة بالإضافة إلى إظهاره النّساء متيّمات به أكثر ممّا هو متيّم بهنّ. وبالرّغم من أنّ رأي المفضّل لا يخلو من تعميم بالإضافة إلى انطلاقه من نموذج ثابت لمعاني النّسيب، فإنّ في شعر عمر ما يدعم هذا الحكم السّلبيّ ويؤكّده يقول الشّاعر (الرّمل):

بينَمـــا ينعتْنَنـــي أبصـــرْنَنِـــي   دونَ قِيدِ الميـل يعْدُو بـي الأَغَـرْ
قـالـتِ الكُبْـرى أَتَعْـرِفْـنَ الفَتَـى؟   قالتِ الوُسْطى: نعم هذا عُمَرْ
قـالـتِ الصُّغْـرى وقـد تيَمْتُهـا   قد عرفْناه وهل يخْفَى القَمر[1]

إنّ عمر جعل من نفسه موضوعَ النَّسيب: وقعت عليه عيون النّساء: [أَبْصَرْنَنِي]، والفتاة الصّغرى متيّمة به: [وقد تَيَّمْتُها] بدل أن يكون متيَّما بها فهو معشوق لا عاشق. كما وصفتْه تلك الفتاة، في آخر البيت الثّالث، بالقمر جمالا وشهرة. ولعلّ جماله سبب من أسباب شهرته. وقد قال ابن أبي عتيق لعمر ـ وقد أنشد أبياته هذه ـ «أنت لم تنسب بها وإنّما نسبْت بنفسك، كان ينبغي أن تقول: قلت لها فقالت لي فوضعت خدّي فوطئتْ عليه»[2].

4/ مخالفة المعنى للغرض: طَرَحَ أبو عمرو الشّيبانيّ قضيّة التّناسب بين معنى القول والغرض انطلاقا من بيتٍ للقطاميّ قاله في وصف النّوق وبيت لكثيّر قاله في النّسيب. إنّ العالِم بالشِّعر لم يكتف بالعلاقة الخارجيّة بين المعنى وغرضه لذلك انطلق من قراءة داخليّة للبيتيْن انتهت به إلى نقْض الصّلة التي كان الشّاعر قد أبرمها بين معناه وغرضه الذي اختار أن يقول فيه. وذلك من خلال الوقوف على عدم التّناسب بين (ما قيل) و (الهدف ممّا قيل): فبيت القطاميّ نهض على وصف جمال المَشْي بسبب الاعتدال في

(1) الأصفهاني : الأغاني ج 01 ص 122-123
(2) نفسه

الجسم فلا عِظَمَ مفرطا في الأعجاز ممّا قد يعطّل المشي ولا ارتخاء في الصّدور إذ هي مستمسكة قائمة بنفسها. لكنّ الموصوف هو (النُّوق). أمّا بيت كثيِّر فقد خاطب فيه الشّاعر حبيبته خطاب من يُعزّي فذكر حلول المصيبة واعتياد النّفس لها في حين أن غرضه أن ينسب والنّسيب يقضي بالإقلاع عن «الخشوع والذِّلّة»[1] وكلّ ما له صلة بالحزن والأسى. فالشّاعر في نظر العالِم بالشِّعر لايحسن اختيار الغرض المناسب للمعنى المناسب وهو ما سيصطلح عليه ابن طباطبا مثلاً بـ «عدم تناسب اللّفظ مع المعنى»[2]. ويريد باللّفظ (القول) وبالمعنى (الغرض). لذلك عمد أبو عمرو الشّيبانيّ إلى تصحيح العلاقة بين المعنى وغرضه وفق مبدإ (التّناسب) انطلاقا من منطق المعنى وما يقتضيه المقام وهو ما عبّر عنه الجاحظ بـ «موافقة الحال وما يجب لكلّ مقام من المقال»[3]:

صاحب القول	معنى القول	غرض القول	الغرض الأنْسَب
القطاميّ	جمال المَشْي	وصف النّوق	صفة النّساء
كثيِّر	تقبّل النّفس للمصيبة	النّسيب	الرّثاء أو صفة حزن

إنّ المعنى مشدودة أجزاؤه برباط المنطق: فاعتدال الجسم واستمساك أعضائه ممّا يفضي إلى جمال المشي، وجمال الحركة من جمال العضو، فالقطاميّ بلغ بالوصف الدّقة

(1) قدامة : نقد الشّعر ص 123

(2) ابن طباطبا : عيار الشّعر ص 121 : «وأمّا المعرض الحسن الذي ابتذل على ما لا يشاكله من المعاني فكقول كثيّر (الطّويل):

فقلتُ لها يا عزّ كلُّ مصيبة إذا وُطِّنت يوما لها النّفسُ ذلّتِ

قد قالت العلماء لو أنّ كثيّرا جعل هذا البيت في وصف حرب لكان أشعر النّاس. وكقول القطاميّ في وصف النّوق (البسيط):

يمْشينَ رهْوا فلا الأعجاز خاذلةٌ ولا الصُّدورُ على الأعجازِ تتّكِلُ

لو جعل هذا الوصف للنّساء دون النّوق كان أحسنَ، وكقول كثيّر أيضا (الطّويل):

أَسيئي بنَا أو أحْسِني لاملومةً إلينَا ولا مقليّةً إن تقلّتِ

قالت العلماء : لو قال البيت في وصف الدّنيا لكان أشعر النّاس»

(3) الجاحظ : البيان والتّبيين: ج 01 ص 136 فقد ذكر الجاحظ في نقوله مفهوم (شرف المعنى) ويتشكّل وفق ثلاثة جوانب متلاحمة : الصّواب بمعنى الصحّة ثمّ المنفعة بمعنى الفائدة ثمّ موافقة المقال للمقام : «وإنّما مدار الشّرف على الصّواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكلّ مقام من المقال»

والإثارة ممّا جعل المعنى أكثر انطباقاً على النّساء منه على النّوق. كذلك اقتضى حديث كثيِّر عن المصيبة ذكراً ضمنيّاً لمعاني الحزن والصّبر والمجالدة وهي معانٍ أليق بالرّثاء من غرض النّسيب. فلكلّ معنًى مكوّنات تنتظم وفق قاعدة المنطق ـ بما هو نهج التّفكير الصّحيح ـ وفي ضوء تلك القاعدة نفسها تتجلّى العلاقة بين المعنى والغرض: أهي قائمة على المشاكلة أم عدمها(؟). وسيعبّرون عن حصول المشاكلة بمفهوم (الإصابة) وهو مفهوم أُخِذَ من صفة الجزّار الحاذق لذلك قالوا «فلان يفلّ المِحَزَّ ويصيب المفْصِل»[1]. هكذا سيتطوّر المبحث من مجرّد طرح للعلاقة بين المعنى والغرض ائتلافاً واختلافاً إلى مستوى «سياسة المقام» كما أقرّها الجاحظ: «إذا أَعْطَيْتَ كلَّ مقام حقَّه وقمتَ بالذي يجب من سياسة ذلك المقام وأرضيتَ من يعرف حقوق الكلام فلا تهتمَّ لِما فاتك من رضا الحاسد والعدوّ فإنّه لايرضيهما شيء»[2].

5/ **الغضّ من قدر المخاطَب**: من شروط سياسة المقام النّاجحة أن يستحضر الشّاعر دائما المنزلة الاجتماعيّة لمخاطَبه. فقد ذكر أبو عبيدة تقصير جرير في مخاطبة بشر بن مروان إذ جعله رسولاً يحمل عنه قوله إلى آل بارق الذين ينتسب إليهم المهجوّ: سراقة البارقيّ[3]. فالشّاعر خاطب الأمير بغير منزلته. إنّ كلّ شاعر مدعوّ إلى التّنبّه إلى ما يمليه الانتماء الاجتماعيّ للمخاطَب من مقتضيات لها أثر مباشر في صوغ اللّفظ وصناعة المعنى إذ قد يكون اللّفظ سليماً والمعنى صحيحاً ومع ذلك لايتمّ الغرض: «ولكلّ مكتوب إليه قدْر ووزن ينبغي للكاتب أن لايتجاوز به عنه ولا يقصر به دونه وقد رأيتهم عابوا الأحوص حين خاطب الملوك بمخاطبة العوّام في قوله (الكامل):

وأرَاكَ تفعـلُ مـا تَقـولُ وبعْضُهـم ... مَذِقُ الحَديثِ يَقولُ مَا لاَ يَفْعَلُ

فهذا معنًى صحيح في المدح ولكنّهم أجلّوا أقدار الملوك أن يمدحوا بما يمدح به العوّام لأنّ صدق الحديث وإنجاز الوعد وإن كان مدحاً فهو واجب على كُلٍّ والملوك لا يمدحون بالفروض الواجبة وإنّما يحسن مدحهم بالنّوافل لأنّ المادح لو قال لبعض

(1) نفسه ص 107. ويقول الجاحظ ص 147: «وهم يمدحون الحذق والرّفق والتّخلّص إلى حبّات القلوب وإلى إصابة عيون المعاني. ويقولون: أصاب الهدف إذا أصاب الحقّ في الجملة، ويقولون: قرطس فلان وأصاب القرطاس إذا كان أجود إصابةً من الأوّل فإن قالوا: رمى فأصاب الغرّة وأصاب عين القرطاس، فهو الذي ليس فوقه أحد»

(2) نفسه ص 116

(3) ابن طباطبا: عيار الشّعر ص 129: الهامش 06

الملوك إنّك لا تزنى بحليلة جارك وإنّك لا تخون ما استُودِعْتَ وإنّك تصدق في وعدك وتفي بعهدك كان قد أثنى بما يجب ولكنّه لم يصل بثنائه إلى مقصده وقال ما لا يستحسن مثله في الملوك»[1]. فللشّاعر غاية يجب أن يصل إليها ولن يتاح له ذلك إلاّ إذا أحكم سياسته للمعنى وأداتُه (العقل). فلو احتكم جرير مثلاً إلى عقله في صناعة المعنى لوضع (شاء) بدل (شئت) في قوله في عبد الملك (الكامل):

هذاَ ابنُ عمِّي في دمشقَ خليفةٌ لـو شئـتُ سـاقَكُـمُ إلـيَّ قَطِينَـا

ولجنّب نفسه مخاطبة الخليفة بما يخاطَبُ به الشّرطيّ ولما قال عبد الملك معترضاً على الشّاعر «جعلتَني شرطيّا لكَ، أما لو قلتَ «لو شاءَ ساقكم إليَّ قطيناً» لسقتُهم إليكَ عن آخرهم»[2]. إنّ العقل يقتضي المعرفة بأقدار المخاطَبين ومراتبهم. فما يُمدح به الخليفة أو الملك هو غير ما يُمدح به الكاتب والوزير وما يُمدح به هؤلاء هو غير ما يُمدح به القائد وغير ما يُمدح به القاضي[3]. وقد وصف ابن طباطبا الشّعراء الذين قَصُرَت بهم

---

(1) ابن المدبّر : الرّسالة العذراء في موازين البلاغة وأدوات الكتابة ضمن رسائل البلغاء. عني بجمعها محمّد كرد علي. مصر دار الكتب العربيّة الكبرى 1913 ص 180. وراجع كذلك العمدة لابن رشيق ج 02 ص 207 – 208 وقد وصف ابن المدبّر في رسالته المذكورة الهرم الاجتماعي الذي ينبغي أن يضعه الكاتب والشّاعر في الحسبان عند صناعة المعاني فسلط الضّوء على الخاصّة وقسّمها إلى مستويَيْن :

ـ المستوى الأوّل : وسمه بالطّبقة العلويّة :
ـ الخلافة
ـ الوزراء والكُتّاب الذين يخاطبون الخلفاء بعقولهم وألسنتهم
ـ أمراء الثغور وقوّاد الجيش
ـ القضاة

ـ المستوى الثّاني :
ـ الملوك
ـ الوزراء والكتّاب والأتباع
ـ العلماء
ـ أهل القدر والجلالة والظّرف والحلاوة والعلم والأدب

وأضاف ابن المدبّر قائلا : «واستغنينا عن التّرتيب للتّجّار والسّوقة والعوامّ رتبة لاستغنائهم بتجارتهم عن هذه الآلات واشتغالهم بمهمّاتهم عن هذه الأدوات» راجع الرّسالة العذراء ص 178. ويعلّق جمال الدّين بن شيخ على هذا التّصنيف الاجتماعي قائلا : «ونستخلص من جهة أخرى أن هذه التّصنيفات المقترحة، من قبل موظّفين كما يجدر التّذكير، تقوم على معيار أساسي هو الاحتفاظ بالسّلطة السّياسيّة والاقتصاديّة. إنّ المستويَيْن الاجتماعيّيْن اللّذيْن استخلصهما ابن المدبّر يغطّيان على وجه التّحديد الجهاز الإداري السّلطوي، أمّا أهل الأدب والعلماء فلا يحتلّون فيه إلاّ الرّتبتيْن السّابعة والأخيرة» راجع : Bencheikh: Poétique arabe p : 50

(2) المرزباني : الموشّح ص 175

(3) ابن رشيق : العمدة ج 02 ص 207 –208 – 212 – 213 .

معانيهم عن أغراضهم بالّذين زادت قرائحهم على عقولهم[1]. إنّ إحكام التّوازن بين القريحة والعقل هو الكفيل بصناعة معان تتمّ بها الأغراض فلا تقع دونها. إنّ نجاح الشّاعر في سياسة المقام دليل على نجاحه في إرساء خطّة الخطاب على قاعدة مكينة.

هـ/ نقل المعنى:

هـ1/ من خارج النّصّ: توظيف الوقائع:

إنّ صناعة المعنى موقوفة على توفّر مادّة أوّليّة هي المآثر إن كان الغرض مدحا وهي المعايب إن كان الغرض هجاءً: «وقيل للفرزدق: أحسَن الكميتُ في مدائحه في تلك الهاشميّات! قال: وجد آجُرًّا وجَصًّا فبنَى»[2]. إنّ الشّاعر لا ينشىء المعنى من عدم فالمعنى مهما يعْلُ فرعه في سماء الفنّ فإنّ أصله يظلّ مشدوداً إلى ما جرى ويجري وما يمكن أن يجري في الواقع، لذلك يتوقّف حذق الشّاعر على سعة معارفه وكثرة اطلاعه وإلمامه بتفاصيل الأمور ودقائقها ونجاحه في توظيف كلّ ذلك ضمن خطّة خطابه: ذكر ابن سلاّم أبياتاً لجرير في هجاء الأخطل منها قوله (الطّويل):

بكَى دَوْبلٌ لا يُرْقِىء اللهُ دمعَه! أَلاَ إِنَّمَا يبْكِي مِنَ الذُّلِّ دَوْبَلُ

«(...) قال الأخطل: والله ما سمَّتْني أمّي دَوْبَلاً إلاّ يوماً واحداً! فمِن أين سقط إلى الخبيث!!»[3]. عرف جرير إذن بحكم سعة اطّلاعه أنّ الأخطل سمّته أمّه (دوبل)، ولكنّ هذا المعطى الخارجيّ وظّفه الشّاعر في خطّة خطابه[4] فـ (دوبل) هو «ولد الخنزير والحمار»[5] وهو معنًى معجميّ أتاح للشّاعر الإمعان في الحطّ من المهجوّ: فبعد إظهاره باكياً ـ والبكاء ردّ فعل سلبيّ لا يختلف عند العرب عن ردود فعل النّساء والأطفال ضعفاً وخوفاً ـ أظهره وضيعا مجرّداً عن كلّ فضل. إنّ المعنى الشّعري تغذّيه المعطيات الخارجيّة. فعبد الله بن رواحة لم يصنع شيئا عندما هجا قريشاً دفاعاً عن الرّسول وكذلك كعب بن مالك، أمّا حسّان بن ثابت فقد كان هجاؤه لهم موجِعاً لأنّه تشرَّب معايب مهجوِّيه من أبي بكر وكان علاّمة ثمّ عقد معانيه عليها: روى ابن سلاّم الجمحي أنّ

(1) ابن طباطبا: عيار الشّعر ص 128
(2) الجاحظ: البيان والتبيين ج 03 ص 299
(3) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء ج 01 ص 481
(4) انظر الأبيات السّابقة للبيت موضع النّظر في طبقات ابن سلاّم ج 01 ص 480 - 481
(5) ابن منظور: لسان العرب ج 04 ص 287

«النّبيّ ﷺ لمّا قدم المدينة، تناولته قريش بالهجاء، فقال لعبد الله بن رواحة: رُدَّ عنّي. فذهب في قديمهم وأوّلهم، فلم يصنع في الهجاء شيئاً، فأمر كعب بن مالك فذكر الحرب كقوله (الكامل):

نصِلُ السُّيوفَ إذا قَصُرْنَ بخطْوِنَا قُـدُمًـا ونلْحقهـا إذَا لـمْ تلْحـقِ

فلم يصنع في الهجاء شيئاً، فدعا حسّان بن ثابت فقال: اهجُهُم وآئت أبا بكر يخبرْكَ ـ أي بمعايب القوم»[1]. فللمعنى مادّته الأوليّة ولابدّ للشّاعر من التّعامل معها إحاطة واستيعاباً لأنّه لن يوجع بمعانيه قوماً لا يعرف أخبارهم وأيّامهم. والرّسول إذ يوجّه شاعره إلى علاّمةٍ كأبي بكر[2] فإنّما ليفضي إليه بمطاعنهم حتّى تتاح له صناعة معان موجعة يتمّ بها غرض الهجاء. وهي الغاية نفسها التي طلبها الفرزدق عندما أرسل إليه عمُّهُ شبّة بن عقال يستنصره على ذي الأهدام الذي رشتّه بنو جعفر لهجاء قوم الفرزدق، وقد أورد أبو عبيدة والأصمعي خبراً في ذلك مطوّلاً نكتفي منه بما يلي «(. . .) فكتب شبّة ابن عقال إلى الفرزدق، إن كان بك حَبَضٌ أو نَبَض من شِعْر، فإنّ بني جعفر قد مزّقوا أباك، قال: فقال الفرزدق: واللّه ما أعرف مثالَبهم ولا ما يُهْجَوْنَ به. قال فبيْنا هو كذلك إذ قدم عمربن لجأ التّيمي، فنزل في بني عديّ، في موضع دار أَعْين الطّبيب. فقال لابن مَتّويْه ـ وهو راوية الفرزدق وكان يكتب شعرَه ـ امْض بنا إلى هذا التّيْميّ (. . .) فلمّا دخَل الفرزدق، قام إليه عمرُ بن لجأ ثمّ تنحّى له عن فراشه فأقعده عليه، وأقبل عليه بوجهه مستبشرًا. قال: وغدا فتيانُ عديّ إلى باب عثمان بن أبي العاص الثّقفي، وهي سوق معروفة بالبصرة، فنقلوا مناقل نبيذهم، فلمّا أرادوا أنْ يشربوا قال: لِغيْر هذا جئْتُ يا أبا حفص. إنّ عمّي شبّةَ بن عِقال كتَبَ إليّ أنّ بني جعفر هَجَوْه، وهو مُفْحَمٌ ـ والمُفحم الذي لا يقول الشعر ولا يقدر عليه ـ وقد استغاث بي، ولسْتُ أعرفُ مثالبَهم ولا ما يُهجَوْنَ به قال: لكنّي قد طانبْتهم في المحالّ وسايَرْتُهم في النُّجع وحَضرتُ معهم وبدَوتُ. فقال الفرزدق: هاتوا لي صحيفةً أكتُب فيها ما أريدُ من ذلك. قال: فأتَوْه بصحيفةٍ، فكتب فيها المثالب التي هجاهم بها في قوله في القصيدة التي يقول فيها: (الأبيات)»[3]. إنّ أصول صناعة المعنى الشّعري اقتضت من الفرزدق المرور بثلاث

(1) ابن سلاّم الجمحي : طبقات فحول الشّعراء ج 01 ص 217
(2) نفسه : «وكان أبو بكر علاّمة قريش وكان جُبير بن مُطعم أخذ العلم عن أبي بكر»
(3) أبو عبيدة : شرح نقائض جرير والفرزدق ج 03 ص 1011

مراحل: مرحلة الحيْرة: بين الرّغبة في إغاثة عمّه وجهْله بمثالب القوم ممّا دفعه إلى خوض المرحلة الثانية وهي البحث عن المخرج: «امْضِ بنا إلى هذا التّيمي». أمّا المرحلة الأخيرة فهي كتابةُ مثالب القوم: «هاتوا لي صحيفةً أكتُب فيها ما أريد من ذلك»، وتتنزّل المراحل كلّها ضمن الاستعداد للقول عبر تجميع المعطيات الخارجيّة التي سينْعقد عليها الهجاء. إنّ مَا أزمع الفرزدق كتابته في الصحيفة المذكورة يشكّل المادّة «الخام» التي سيصنع منها المعنى الشّعري وذلك بتوظيفها في خطة خطابه التي تتجلّى من خلال قصيدته المطوّلة التي تعدّ تسعين بيتاً أو أكثر ـ نظراً لاختلاف الروايات[1] ـ فقد خُصّص قسْمها الأول لوصف المرأة وذكر رحيلها ووصف الدّيار وصولاً إلى الفخر إلى أن انطلق الهجاء المباشر بقوله: (ونُبِّئتُ ذا الأهدام...)، وقد وظّف الشاعر تحديدًا ـ هزيمة بني جعفر في يوم الهُضيبات أمام الضّباب الذين قتلوا منهم سبعةً وعشرين رجلاً فجاءت نساء بني جعفر فحملْن قتلاهنّ على الإبل فدفنَّهم[2] واستغلّ الشاعر هذه الحادثة فأوغل في وصف جُبن المهجوّين وضعفهم وتخاذلهم وصْفًا ينضحُ سخريةً لاذعة ممّا حاق بهم (الطّويل):

أَتَتْهم بعمرو والدّهيمِ وستّةٍ ... وعشرين أَعْدَالاً تَميلُ أيُورُها
إذَا ذكَرتْ زوجًا لها جَعْفريَّةٌ ... ومَصْرَع قتْلَى لم تُقتَّلْ ثُؤُورُها
تبَيّنُ أنْ لم يَبْقَ من آلِ جعْفرٍ ... مُحامٍ ولا دون النّساءِ غَيورُها
وقد أنْكرتْ أزواجَهَا إذ رَأتْهُمُ ... عُراةً نِساءٌ قد أُحِزّت صدورُها
رأتْ كَمَرًا مثل الجلاميد فُتّحت ... أحاليلُها لمَّا اتْمأرَّتْ جُذورُها[3]

ليس المعطى التّاريخي إلاّ نواة ينعقد عليها الوصْف الذي يتّسع مداه كلّما كان خيال الشّاعر خِصْبًا وَلُودًا فالفرزدق سمع عن عمر بن لجأ مثالب بني جعفر ولكنّه عرضها في قصيدته بعيْن من شهد الواقعة فوصف الإبل وهي تحمل القتْلَى، والنّساء وقد هالهنّ مشهد أزواجهنّ العُراة، إمعاناً منه في تهويل الهزيمة والخطْب حطًّا من المهجوّيين وتشنيعًا بهم. إنّ ذيْنكَ الحطّ والتشنيع ممّا يتيحُه الفنّ، وما يُبيحُه الفنّ قد لا يُبيحُه

(1) عدد أبيات القصيدة في النقائض يفوق التّسعين (ج02 : من ص 680 إلى ص 697) وفي الدّيوان لايتجاوز التّسعين : من ص 313 إلى ص 320)
(2) أبو عبيدة : شرح نقائض جرير والفرزدق ج 02 ص 691
(3) نفسه ص 692

التّاريخ. ومن مظاهر توظيف الشاعر للوقائع في تشكيل المعنى الشّعري ما رواه ابن سلاّم عن أحدِ شعراء كنْدةَ وقد هَجا جريرًا فأمهل جريرٌ قومه حَوْلاً إلى أن أتوه راجين أن يُعيذَهم من شرّ لسانِه طالبين ألاّ يذكرهم ولكنّ جريرًا أراد أن يُخْبروه عن مساوىء مَنْ هجاه: «قال: فأخبروني بمساويه إن كنتُم صادقين، ففرشوه أمْرَه»[1] وذكروا أنّه من «أهل بيتٍ كانوا في فزارة مجاورين ثمّ تحوّلوا إلى بني كلاب، ثمّ تحوّلوا في طيّىء، ومعه ابنة له جارية حَدَثَة، فطِنَ لها غلامٌ منهم يقال له عَتّاب، فكان يلاعِبُها، فقالوا إنّها حَبِلتْ منه وولدتْ، وقُتِل الولدُ. وكانوا نُزولاً في جَبَل يُقال له شُعَبَى، وكانوا أهْل بيتٍ سَرْوٍ وجَمَالٍ»[2]. لقد قدّم القوم لجرير مادّةً لبناء المعنى أبْرز ما فيها ماحصل بين بنت الكنديّ وعتّاب، وهو المطعن الذي يُشكّل مدخل جرير إلى النّيل من المهجوّ إلى حدّ تدميره: فالبنتُ عند العرب هي العِرْض والشّرف، ولمّا كانت حياتُهم غزواتٍ لا تنقطع كانوا يئدون بناتهم مخافة السّبْيِ والعار، لذلك هجا جرير الكنديّ في ابنته أي في عِرْضِه فنال منه نيْلاً وذلك بإعادة تركيب الوقائع التي سمعها[3]. إنّ الشاعر لا يسرد وقائع جدّت وإنّما ينشىء تلك الوقائع ضمن خُطّةٍ قوليّة محكمة البناء هدفُ صاحبها التّشهيرُ بالمهجوّ وهَدْمُه. فالأبياتُ استهلّها صاحبُها بالإنذار والتوعّد: [ستطْلع]. ثم أعاد صياغة مجاورة الكنديّ لفزارة وبني كلاب وطيّىء في شكل أبنية استفهامية تنضح استغرابًا من شَرَه المهجوّ ولؤمِه وطَمعِه في خيرات مَنْ ينزل عليهم لا سيما في أوقات الخِصْب، إلى أن أصاب مقْتل

---

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء ج 01 ص 445

(2) نفسه

(3) فقال جرير (الوافر):

"ستطْلُعُ مِنْ ذرَى شُعَبَى قوافٍ ... على الكِنديّ تلتهبُ التهابَا
أيومًا في فزارةَ مُستجيرًا؟ ... ويومًا ناشِدًا حِلْفًا كِلابَا؟
أعَتّابًا تُجَاوِرُ، حينَ أجْنتْ ... نخيلُ أجًا، وأعْنُزُهُ الرّبابا؟
يُخاتِلُها وتَحْسِبُه لعابًا! ... أساء غلامُ جيرتِك اللّعابَا!
وما خفِيتْ هُضيبةُ يومَ جُرّتْ ... ولا إطعامُ سَخْلتِها الكِلابَا
يُقَطِّعُ بالمشاقِصِ حَالبيْها ... وقد بلّت مَشيمَتُها التُّرابَا!
وقد حملتْ ثمانيةً، وتمّتْ ... لتاسِعِها، وتَحْسِبُها كَعابَا!
أعَبْدًا حلّ في شُعَبى غريبًا! ... ألؤمًا- لا أبالكَ- واغترابا
إذا نزَل الحجيجُ على قُنيْعٍ ... دَبَبْتَ اللّيلَ تَسْتَرِقُ العيابَا
فقد حلّت يَمينُك، إن إمامٌ ... أقَامَ الحدَّ واتّبعَ الكِتابَا"

راجع: طبقات الشعراء لابن سلاّم ج 01 ص 446-447

المهجوّ وذلك بالنّيْل منه في ابنته فامتطى الحادثة ليشّهر بأبيها بتسليط الضوء على تفاصيل حَمْلِها من عتّاب في سنّ مبكّرة إذ شبّهها بالشّاة وهي تواري وليدها غير الشّرعي خارج الحيّ إمعانًا من الشاعر في تحقيرها وتحقير أبيها الذي اشترك في الجريمة بقتْل المولود. وقد تنازع الخطابَ الخبرُ والإنشاء في وصف المهجوّ بالعبوديّة والسّرقة وإذا به كتلة من السّوْءات. إنّ نجاح الشاعر في حوْك التّفاصيل على هذا النّحو دليل على نجاحه في إيهام القارىء. إذ يبدو لنا جرير كالحاضر الذي عايش فصول الحكاية، ممّا يقوم بيّنة جهيرة على إفلاحه في وضع خطة خطاب وظّف من خلالها المعطى التّركيبيّ والمعطى المجازي فضلاً عن اختيار قافية الباء السّهلة الشّيوع وطغيان ألف المدّ الذي أضفى على المقطوعة جرسًا عاليًا متميّزًا. بالإضافة إلى سهولة المعجم إذ خلا من الغريب. إنّ المساوىء التي سمعها جرير من أهل كندة عن الشاعر الذي هجاه انتهت إليه مادّة أوليّة «خاماً» ألْبسها رداءً مجازيًا وصَبَّها في قوالب تركيبيّة معبّرة وصيغ إيقاعيّة مؤثّرة حتّى استوت كلامًا ساميًا على مألوف الكلام قابلاً للسيرورة والانتشار، ولعلّ ذلك كلّه ما يُفسّر أثر هذا النّمط من الكلام في سامعه: «فيزعم النّاس أنّه لمّا أتته هذه الأبيات كمِدَ فمات»[1].

إنّ الشاعر يقوم بالصّياغة الشّعريّة للواقع La poétisation du réel[2] . وهو بتسخيره لأساليب الأداء الشّعري في إعادة تشكيل مادّة المعنى يُمْسكُ بذلك الواقع شعريًّا. إنّ أسلوب الشّاعر يمسي حقيقةً ذهنيّة وصورة تحتوي المعطى الموضوعي فتملي عليه لغةً دون سواها. إنّ أساليب الأداء الشّعري هي تأويلٌ للواقع وهي أداة لإخصابه بواسطة الفكر. فللشاعر حسّاسية خاصّة إزاء ما يتناهى إليه من وقائع موضوعيّة لا ينقلها على علاّتها وإنّما يعيد بناءها شعريًّا على نحو ما رأينا. فالمسألة تتجاوز التمكّن من طرائق التّعبير إلى تشكّل تلك الحساسيّة واكتمالها على نحوٍ يُتيح لصاحبها الإمساك بمقاييس الصّياغة الشّعرية للواقع[3].

هـ2/ من داخل النّص: توظيف النّصوص: إنّ عين الشّاعر ـ هذه المرّة ـ لا تقع على «خارج النّص» ممّا يتّصل بالوقائع: محاسن أولئك ومثالب هؤلاء ضمن البحث عن

(1) نفسه ج 01 ص447

(2) Bencheikh : Poétique arabe p : 56

(3) نفسه ص 58. وقد انطلق بن شيخ في إنتاج هذه الملاحظات المهمّة من مفهوم ابن خلدون للأسلوب (انظر : ابن خلدون : المقدّمة من ص 632 إلى ص 634)

موادّ أوّلية للمعنى، وإنّما تقع عيْنُه على «داخل النّص» عبر توظيف نصوص الآخرين بقطع النّظر عن كونها منطوقة أم مكتوبة[1]. وقد كان العالِم بالشِّعر على وعي بما يقوم بين النّص والآخر من علاقة ومن ثَمَّ وقف على مَا يجمع المعاني من شبهٍ وائتلاف: يَرْوي صاحب الأغاني عن إسحاق قوله: «أنشدني الأصمعي قول الأعشى (البسيط):

إنّ ترْكبوا فركوبُ الخيلِ عادتُنَا أو تنـزلـونَ فـإنّـا مَعْشَـرٌ نُـزُلُ

ثمّ قلتُ له: أيّ شيءٍ تحْفظُ في هذا المعنى؟ ـ وكان مع بُخْلِه بالعِلْم لايبْخَلُ بمثل هذا ـ فأنشدني لربيعة بن مقروم الضبّي (الكامل):

ولقد شهدْتُ الخيلَ يوم طرادِها بسليـم أوْظِفَـة القَـوائِـم هيْكَـلِ
فـدَعَـوا نِـزَال فكنـتُ أوّلَ نَـازلٍ وعـلامَ أركبُـه إذاَ لـمْ أَنْـزِلِ»[2]

إنّ العالِم بالشِّعر صَهَر النّصيْن تحت معنًى واحد هو (ركوب الخيل والنّزال) ولم تنصرف عنايتُه إلى مدى توفيق الشاعر في أخذه المعنى عمن تقدّمه وأيّهما نجح في عرض المعنى. إن العالِم اكتفى برصد الشّبه بين المعنييْن بطريقة أقرب إلى الموضوعيّة والحياد، ولكنّ ذلك لم يمنْعه في مقاماتٍ أخرى من ذكر تعويل هذا الشاعر أو ذاك على معنًى أو معانٍ: «قال الأصمعي: جامع زهير قومًا من يهود ـ أي قاربهم ـ فسمع بذكر المعاد فقال في قصيدته (الطويل):

يؤخَّرْ فيُوضَعْ في كتابٍ فيُدَّخَرْ لِيَوْم الحِسَاب أو يُعَجَّلْ فَيُنْقَمِ»[3]

وقال ابن سلاّم في أميّة بن أبي الصّلت. «وكان أميّة بن أبي الصّلت كثير العجائب يذكر في شعره خلْق السّماوات والأرض، ويذكر الملائكة ويذكر من ذلك مالم يذكرْه أحدٌ من الشّعراء، وكان قد شامَّ أهل الكتاب»[4]. إنَّ العالِم بالشِّعر ليس مُعْنًى في هذا المستوى برصد الشّبه بين معنًى وآخر وإنّما بتحديد المصدر الذي يستلهم منه الشاعر معناه. فزهير نَقَل عن اليهود معنًى دينياً هو (المعاد) وأعاد إنتاجه في بيتٍ شعريّ قام على

(1) يقول أصحاب معجم اللّسانيات في مفهوم النّص:

«On appelle «texte» l'ensemble des énoncés linguistiques soumis à l'analyse : le texte est donc un échantillon de comportement linguistique qui peut être écrit ou parlé».
Cf: J. Dubois (et autres) : Dictionnaire de linguistique p : 486

(2) الأصفهاني: الأغاني ج 05 ص 362-363

(3) الأصمعي: سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي: ص 61

(4) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 262-263

ثنائيّة الآجل/ العاجل في علاقتها بميقات الجزاء. أمّا أميّة بن أبي الصّلت فقد نقل عدّة معانٍ عن أهل الكتاب في غير قليل من شعره وعرض ابن قتيبة في الشّعر والشّعراء لِنُبَذٍ من ذلك[1] ولكنّ المتوقّف بأناةٍ عند بعض الأمثلة يجد أنّ الأمر يستحيل لدى هذا الشّاعر إلى مجرّد نظمٍ لما تناهى إليه من معانٍ لايكاد يختلف عن مألوف الكلام وإن كان معقودًا بقوافٍ. فأيُّ فرْقٍ بين مارُوي عن الشّمس من أنّها تقول: «لا أطلع على قوم يعبدونني من دون اللّه حتّى تُدْفع وتجلَدُ فتطلع»[2] وبين قول الشاعر (الكامل):

ليستْ بِطالعةٍ لهم فِي رسلها إلاّ معذّبةً وإلاّ تُجْلَدُ[3]

إنّ هذا الضّرب من النقل هو محْضُ تحويل للمعنى من المنثور إلى المنظوم دون أن تقع إعادة إنتاجه شعريّاً. وقد تجاوز العالِم بالشِّعر طرْح العلاقة بين المعنيْين من صعيديْ التّشابه والتأثّر: تشابه المعنى والمعنى وتأثّر الشاعر بمنحًى في المعنى دون سواه، بحكم احتكاكِه بأصحاب ذلك المنحى، إلى صعيد أكثر تعقيدًا هو صعيد (السّرقات الشّعريّة): يُخْبر صاحبُ الأغاني عن حمّاد الرّاوية وقد استعمَله الوليد بن يزيد يُبصّرُه بالشّعر عند الإنشاد: «وإذا رَجُل كلّما أنْشَد شاعرٌ شعْرًا وقف الوليدَ على بيْتٍ بيْتٍ منه وقال: هذا أخذه من موضع كذا وهذا المعنى نقله من شعر فلان حتى أتى على أكثر الشعراء. فقلت: مَن هذا؟ قالوا: حمّاد الرّاوية»[4]. إنّ عالِماً يتعامل مع الشّعر على هذا النّحو تتعايش في محفوظه نُصُوصٌ لا تقع تحت طائل إحصاء مع معرفته الدّقيقة بأصحابها لذلك يكون مؤهّلاً أكثر من سواه للتمييز بين ما يدخل في باب السّرق وبين ما يخرج عنه. فمن السّرق المسموح به ما وُسِم بـ(الاستزادة): «وسألتُ يونس عن البيت فقال هو للنّابغة، أظنّ الزّبرقان استزاده في شعره كالمثَلِ حين جاء موضعه لا مُجتلِبًا له. وقد تفعل ذلك العربُ لا يريدون به السّرقة»[5]. إنّ البيتَ المستزَاد كالمثَل يقتضيه السّياق وهو ماسيعرف فيما بعد بـ «الاستلحاق»[6]. أمّا (الاجتلاب) فيبدو من خلال خطاب العالِم بالشِّعر أخْذًا غير مُعْلَن: يروي أبو حاتم السّجستاني عن الأصمعي قوله: «قال

(1) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ج 01 من ص 369 إلى ص 371
(2) نفسه ص 370
(3) نفسه
(4) الأصفهاني : الأغاني ج 15 ص 331
(5) ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ج 01 ص 58
(6) ابن رشيق : العمدة ج 02 ص 424

أوس: (الطّويل) * بجَيْش تَرى مِنْهُ الفَضَاءَ مُعَضَّلاً * في قافية، وقال النّابغة، فجاء بمعناه في نصف بيتٍ، وزاد شيئًا آخر فقال (الكامل):

جيشُ يَظلُّ به الفضاءُ مُعَضَّلاً يدعُ الإكامَ كأنهنّ صَحارِي»[1]

إنّ النّابغة لم يكد يغيّر من قول أوس بن حجر إلاّ البحر: من الطّويل إلى الكامل فضلا عن وضعه عبارة (يظلّ به) بدل (ترى منه) وسيوسم هذا النّمط من الأخذ بـ «الانتحال»: «ولا يقالُ مُنْتَحلٌ إلاّ لمن ادّعى شعرًا لغيره وهو يقول الشّعر وأمّا إنْ كان لايقول الشّعر فهو مُدّعٍ غير مُنتحل»[2]. وقد يتّخذ السّرق منحى الاحتذاء: احتذاء الشّاعر للصّورة فتكون صياغته ظلاً لصياغة غيره فلا يملك العالِم إلاّ أن يردّ ذلك إلى السّرقة: «كُنّا في مجلس الأصمعي فأنشده رجُل لدعبل بن عليّ (الكامل): * أين الشّباب وأيّة سَلَكَا * فاستحسنّا قوله:

لا تعْجَبِي يا سلْمَ من رَجُلٍ ضَحِكَ المَشيبُ برأسِه فبكَى

فقال الأصمعي: هذا سرقة من قول الحسيْن بن مطير حيث يقول (الخفيف):

أيْن أهلُ القباب بالدَّهْناءِ أيْن جيرانُنا علَى الأحْساءِ
فارقونَا والأرضُ مُلْبَسَةٌ نَوْ ر الأقَاحي تُجَادُ بالأنْواء
كلَّ يوم بأقحوان جديدٍ تضحكُ الأرضُ من بكاءِ السَّمَاءِ»[3]

لقد استشهد البلاغيّون والنّقاد ببيت دعبل خلال ذكرهم لظاهرة الطّباق[4] واستشهد به بعض آخر منهم في إطار التعرّض للمعاني المشتركة ضمن مبحث السّرقات[5]. إنّ الأصمعي لم يجانب الصّواب عندما ردّ ما قاله دعبل إلى ماقاله الحسين بن مطير. إنّ بيت ابن مطير يتنزّل ضمن لوحةٍ وَصفَ فيها الأرض المزادنة بالأقحوان وقد غذَاها الغيث. لكنّ الفراق هو الذي ألقى بظلال الحزن على تلك اللّوحة الباسمة وإذا بالشاعر يرسم

---

(1) الأصمعي: سؤالات ابن حاتم السّجستاني للأصمعي ص 32
(2) ابن رشيق: العمدة ج 02 ص 423
(3) الأصفهاني: الأغاني ج 15 ص333
(4) - قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 145: ويُسمّى قدامة الطّباق (مكافأة): «لأنّ «ضَحِكَ» و«بكَى» مكافأة».
- القاضي الجرجاني: الوساطة ص 44: «ومن أشهر اقسام المطابقة ماجرى مجرى قول دعبل: (البيْت)
- العسكري: الصّناعتيْن ص 340-341
- ابن أبي الإصبع: تحرير التّحبير ص 112-113
(5) ابن طباطبا: عيار الشعر ص 112

بطريقةٍ مثيرة ذلك التّقاطع العجيب بين الرّوعة واللّوعة والفرح والبكاء من خلال تصوير الأرض ضاحكةً وهي ترفل في نَوْر الأقاحي والسّماء باكيةً وهي تهْمِي بالغيث الحزين. أمّا بيت دعبل فواحدٌ من أبيات[1] ذكر فيها ذهاب الشّباب ومجيء المشيب وماقد ينتهي إليه من قتل بسبب العشق، فباستثناء المطابقة بين ضحك المشيب وبكاء الشاعر ومالذلك من أثر إيجابيّ في إظهار إيقاع المعنى، فإنّ قول دعبل (ضحك المشيب برأسه فبكى) لم يتوفّر إلاّ على مجاز واحد: «لأنّ ضحك المشيب مجاز وبكاء الشاعر حقيقة»[2] في حين توفّر قول ابن مطير: (تضحك الأرض من بكاء السّماء) على مجازيْن: ضحك الأرض وبكاء السّماء. أمّا إذا نظرنا في قيمة بيت دعبل من خلال مايربطه بغيره فإنّنا نلاحظ أنّ أبيات الشاعر كادت تستحيل كلامًا مباشرًا فضلاً عن افتقارها إلى اللّحمة فتارة يَسْتفهم مفتقدًا الشّباب وطورًا يخاطب سلْمى وتارة أخرى يخاطب صاحبيْه لذلك لم تتمحّض الأبيات لتشكيل لوحة وصفية متكاملة الأجزاء. إنّ النّاظر بأناة في العلاقة بين قوليْ الشاعريْن لا يمكنه أن يُنكر تعويل دعبل في استعارة الضّحك للشّيب ومطابقته بين الضّحك والبكاء على صورة ابن مطير. إنّ المعنى في عجز بيت دعبل هو معنًى ظِلٌ لِمَا قاله الشاعر الآخر لأنّ الآخذ كاد يحافظ في أخذه أو سرقته على اللّفظ والمعنى، وهو ما جعل الأصمعي يجرّده من فضل الإبداع: «وقالوا إن أبا عذرة الكلام مَن سبَك لفظه على معناه، ومَن أخذَ معنًى بلفظه فليس له فيه نَصيب»[3]. ولئن طرح العالِم بالشِّعر موضوع السّرقة طرحًا أقرب إلى الموضوعيّة والحياد من خلال التّأمل بأناة في العلاقة بين القول وسواه لفظًا ومعنًى للبحث في مدى نجاح الشاعر في إعادة إنتاج المعنى، فإنّ روح الموضوعيّة تغيب عنه أحياناً فيكون التحيّز والتّحامل وتوظّفُ السّرقة لخدمة الميول الذّاتيّة والأهواء: «قلتُ للأصمعي: كيف شعر الفرزدق؟ قال: تسعة أعشار شعره سرقة. قال:

---

(1) ابن عبد ربّه : العقد الفريد ج 05 ص 366:

«أيــن الشّبــابُ وأيّــة سلكــا ... أمْ أيــن يُطْلَــبُ ضــلّ أم هلكــا
لاتعجبــي يــاسلْــمَ مــن رجــلٍ ... ضحــكَ المشيــبُ بــرأسـه فبكــى
يــاليــت شعــري كيــف صَبْــركمــا ... يــاصــاحبــيّ إذا دَمِــي سُفكــاَ
لاتطْلبَــا بظُــلامَتــي أحــدًا ... قلبــي وطَرْفي فــي دمــي اشتركــا»

وانظر أبيات ابن مطير برواية أخرى ص 415

(2) ابن أبي الإصبع : تحرير التّحبير ص 113

(3) العسكري : الصناعتيْن ص 218

وأمّا جرير فله ثلاثمائة قصيدة ما علمْتُه سرق شيئًا قطّ إلاّ نصف بيتٍ»[1]. وفي موشّح المرزباني تتمّة لقول الأصمعي: «قال: ولا أدري ولعلّه وافق شيءٌ شيئًا. قلتُ: وما هو؟ فقال: هجاء. ولم يخبرنا به»[2]. وقد نبّه المرزباني إلى شدّة تحامل الأصمعي على الفرزدق قائلاً: «وهذا تحامل شديد من الأصمعي وتقوُّل على الفرزدق لهجائه باهلة. ولسنا نشكُّ أنّ الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبياتٍ معروفة، فأمّا أن نُطْلِقَ أنّ تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال، وعلى أنّ جريرًا قد سرق كثيرًا من معاني الفرزدق»[3]. لقد أرجع المرزباني حُكْم الأصمعي على الفرزدق بالهوى إلى هجاء الشاعر لباهلة والأصمعي باهليٌّ[4]. وبقطع النّظر عن الأسباب الكامنة وراء موقف الأصمعي فإن الحُكم بأنّ تسعة أعشار شعر الفرزدق منقولة عن غيره يؤكّد لنا أن مبحث السّرقة لدى العالِم بالشِّعر يخرج أحيانا عن حيّز المدارسة النّاقدة إلى حيّز التوظيف الذّاتي: فقد سبق أن رأينا أنّ العالِم بالشِّعر يلتزم الحياد في رصد تشابه المعنى والمعنى بين الشاعريْن كما يكتفي بملاحظة تأثر الشاعر بمعان بعينها كتأثر أميّة بن أبي الصّلت بمعاني أهل الكتاب، ويقوم أيضاً بالمقارنة بين قوليْن اشتبها في طريقة تصوير المعنى كما لاحظنا ذلك في قول دعبل وقول الحسين بن مُطير. غير أنّ كلّ ذلك لم يمنع العالِم بالشِّعر من التّعامل مع السّرقة باعتبارها «شُنْعة» فالأصمعي يبدو خصْمًا للفرزدق متحيّزًا لجرير. إنّ العالِم بالشِّعر إذن طرف في الخصومة[5] وهو مايُبْرزُ لنا بوضوح كيف أنّ مسألة السّرقة من منظار الخَصْم إنّما هي مسألة توظيفيّة غايتُها «التّشنيع»[6]. هكذا يتحوّل خطاب العالِم بالشِّعر إلى خطاب يقوم على «الطّعن». فطبيعيّ إذن أن تتحاضن، في مرحلة التشكّل هذه، أنماط من الخطاب لدى العلماء: نَمط مجازيّ خالص ـ وقفنا عنده عبر المسلك العامّ ـ ونمط لا يخلو من الدّراسة النّاقدة للظّاهرة الشّعريّة، ونمط آخر ينهض على تسقّط

---

(1) الأصمعي : سؤالات أبي حاتم السّجستاني للأصمعي ص 66

(2) المرزباني : الموشح ص 147

(3) نفسه

(4) راجع نسب الأصمعي في وفيات الأعيان لابن خلّكان ج 03 ص 178

(5) الأصفهاني : الأغاني ج 21 ص 310 : " وكان يونس فرزدقيا " ويقول طه أحمد إبراهيم : تاريخ النّقد الأدبي عند العرب : «فعنْبسة الفيل منَ الذين رَوَوْا شعر جرير والفرزدق وكان يفضّل جريرًا» (ص 53) أمّا يونس بن حبيب فقد كان «فرزدقيًا يؤثر الفرزدق على جرير وكان المفضّل الضبّي يقدّم الفرزدق على جرير تقدمةً شديدة» (ص 59)

(6) توفيق الزّيدي : جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقدية ص 183

المطاعن تحيّزًا لشاعر دون آخر[1]، والتّداخل بين تلك الأنماط قائمٌ مُسْتَحْكم. ومهما جاوزَ الطّعن المدى من خلال التّشنيع على الشاعر بالسّرقة، فإنّ السّرقة التي أدرجناها ضمن ما وسمناه بـ «نقْل المعنَى» من داخل النّص عبر توظيف نصوص أخرى، تتّصل أساسًا بجوهر العمليّة الإبداعيّة: صناعة المعنى من خلال إعادة إنتاج معاني الآخرين، فمَثَلُ المدوّنة الشّعريّة ـ والأدبيّة عمومًا ـ كمَثَل طائر الفينيكس (Phénix) يعيش ردحًا من الزّمن ثم يحترق لينبعث ثانيةً من الرّماد[2]. ما أبلغَ تشبيهَ Francis Goyet للنّصوص الجديدة بهذا الطائر: إنّها تنبعث من رماد النّصوص السّابقة! وغير خافٍ أنّ قضيّة نقْل المعنى سواء من خارج النّص ـ باستيعاب الوقائع ـ أم من داخل النّص ـ باستيعاب نصوص أخرى ـ تقَع ضمن سؤالي الإنتاج والتّقبل: كيف يقع إنتاج النّصوص؟ وكيف يقع تقَبُّلُها؟[3].

هكذا يتشكَّل المعنى وفق مستويات ذات صلة بالمعيار المنطقي من حيث الصحة والخطإ وبالجانب التَّخييلي من حيث الصّدق والكذب وبالجانب الأخلاقي من حيث العفّة والإباحية وبالغرض ائتلافاً واختلافا وبالوقائع والنّصوص التي يستغلّها الشّاعر مادّة لبناء المعنى.

رأينا من خلال ما تقدّم تناول العلماء للّفظ والمعنى ضمن الكلام على الشّعر على وجه التفصيل وعرضنا لتشكل الطّرف الأوّل من الزّوج وهو اللّفظ من خلال التوقّف عند المستويات الصّوتيّة والصّرفية والمعجميّة والتّركيبيّة والبلاغيّة، فكان اهتمام العلماء منصرفاً إلى المعايير الدّاخلية المتّصلة بقواعد اللّسان التي تشكّل الأساليب الجاري عليها كلام العرب فبدا لنا العالم بالشّعر صفوياً صارمًا متشبّثاً بأصول العربيّة لا يحتفي من الشعراء إلاّ بمن يخدمها فلمّع صورة الشّاعر الحُجَّة أمّا الذي يخطىء ويلْحَن فمُخِلٌ بالفصاحة لا يُروَى شعْرُه. ولكن ذلك لم يمنع العلماء من التّنبيه الضمني أحياناً والصريح

---

(1) نفسه : أقام توفيق الزيدي دراسته للنّظرية النّقدية عند العرب من خلال قضيّة المصطلح النقدي على ثلاثة خطابات بارزة متفاعلة : خطاب الوقع (ص 41– ص 162) وخطاب السّجال بشكليْه : الطّعْن والاحتجاج (ص 163– ص 287) وخطاب الضّبط (ص 289– ص 531). ومثلُ هذه الخطابات لدى العلماء مثلُ البذور الكامنة التي ستخصب مع الأيّام أبرز الاتّجاهات النّقدية المشكّلة لنظريّة الشعر عند العرب.

(2) Francis Goyet : Imitatio ou intertextualité (Riffaterre revisited) In : Poétique No. 71, éd Seuil Paris 1987 p : 313

(3) نفسه ص 314

حيناً إلى أهميّة التّشكّل الجمالي للّفظ صوتاً وصرفاً ومعجماً وتركيباً وبلاغة في إطار الوظيفة الجمالية المنوطة باللّفظ في الخطاب الشّعري. فالجانب المعياري الذي اعتد به العالم بالشعر لم يمنعه من تحليل مستويات اللفظ ضمن مفاهيم من قبيل الجمال والحُسن والملاحة والشَّهوة أو القبح والسّماجة والاستفظاع. صحيح أن العالِم بالشّعر اعتدّ بالأصل اللّغوي التّقعيدي الذي رسّخه سيبويه فلم يتأخّر عن محاسبة الشعراء محاسبة معياريّة صارمة بالإضافة إلى تشبّثه ـ عن وعي وغير وعي ـ بالأصل البياني في الانتصار لمبدإ الوضوح في المعنى وإنكار الالتباس والغموض. لكنّه تجاوز كل ذلك إلى العناية بمستويات اللّفظ الشعري من زاوية جمالية أصبحت بمقتضاها لغة التّخاطب العادي هي القاعدة التي يتمّ العدول عنها إلى لغة الشّعر. ثم عرضنا للطّرف الثاني من الزّوج وهو (المعنى) فلاحظْنا أنّ اهتمام العالِم بالشّعر انصرف هذه المرّة إلى معايير خارجيّة فاحتفى بـ «المرجع» ودلالة الشّعر على «الخارج» أكثر ممّا احتفى بالجانب الإنشائي والدّلالة الدّاخلية، كما احتفى بالعقْل وضرورة أن يقوم عليه المعْنى حتّى لا يفارق الحقائق ضماناً للفائدة، كما وصل العالِم بالشّعر، في إطار نزعته المحافظة، المعنى بجوانب أخلاقيّة دينية من قبيل الصّدق والخير والعفّة. . . معتبرًا أنّ المعنى النموذج هو الذي يخدم قيمة من القيم الإيجابية فكان الإعجاب ظاهرًا بالأبيات الشعرية التي تجري مجرى المواعظ الحسنة وإن كان ذلك على حساب فنّ القول وجماليّته. لقد تناول العالِم بالشّعر مستويات المعنى من موقع المحتكم إلى منطق الواقع وحقائقه من خلال (الصّحة والخطإ) وإلى منطق العقل وحدوده من خلال (الصدق والكذب) وإلى منطق الدّين والأخلاق من خلال (العفّة والإباحيّة)، كما تناول بعض المستويات الأخرى من موقع صاحب السّلطة النّقديّة المراقِب لمدَى توفيق الشاعر في التعامل مع الغرض الشعري، ولِنجاح الشاعر أو فشله في استغلال الوقائع التّاريخيّة ومعاني غيره من الشعراء.

هكذا يحيط العالِمُ الشَّاعرَ بحواجز اللّفظ وينبّهه إلى ضرورة الإبداع داخلها حفاظًا على صورتِه شاعرًا حُجَّةً، كما يحيطه بحواجز المعنى وينبّهه إلى عدم نسْفِها حتّى لا يخرج عن قواعد المعنى النّموذج كما ترتضيه المؤسّسة المحافظة بجميع سلُطاتها. فأيّ هامشٍ من الحريّة بقي للمبدع؟ إنّه أمامَ رهانٍ صعب: رهان الإبداع في إطارالسُّنَّة!!.

خاتمة الفصل الثاني

تفحّصنا من خلال هذا الفَصْل جهود العلماء بالشّعر في باب اللّفظ والمعنى عبر مسْلكيْن: مسلك عامّ وصفوا فيه الزّوج لفظ/معنى من خلال وصْفهم لشعر الشاعر أو كلامه على وجه العموم، أي في إطارٍ من الوصْل بين طرفيْ ذلك الزّوج في خطابٍ طغى عليه المجاز ممّا اضطرّنا إلى تحليل معظم الصّور وردّها إلى أصولها استصفاءً لذلك المجاز من أجل استخراج المفاهيم المخبوءة المجسِّمة لتصوّر العلماء الجماليّ. أمّا المسلك الخاصّ فقد تناولوا في إطاره الزّوج لفظ/معنى على نحوٍ أكثر تفصيلاً وتفريعًا فكان الفصْل بين طرفيْ الزّوج. لذلك وزّعنا النّظر على مستويات اللّفظ ثم مستويات المعنى. تردّنا إذن قضيّة (الوصْل والفصل) إلى قضيّة العلاقة بين اللّفظ والمعنى من خلال التّساؤل عن مشروعيّة طرح اللّفظ على حدة والمعنى على حدة وعن منطق العلاقة أهو التّعاقب أم التّلازم(؟).

إنّ العلماء بالشعر ليسوا منشغلين بالمعنى على أساس أنّه مقولة إبستمولوجيّة وباللّفظ على أساس أنّه مقولة لسانيّة كما عُرف ذلك من خلال أبرز قضيّة فلسفيّة منذ أرسطو إلى اليوم هي قضيّة اللّغة والفكر[1]. إنّ السّؤال الذي كان مطروحًا على القدماء

(1) حمّادي صمّود : من تجلّيات الخطاب البلاغيّ. تونس دار قرطاج للنشر والتوزيع ط 1 1999: ص 11. بحَث صاحبُ المقال بدقّة وإيجاز صدى قضيّة (اللّغة والفكر) في الثقافة الغربيّة من خلال وَصْفه نقْدَ (دريدا) لـ(بنفينيسْت) اللّسانيّ المعروف لينتقل إلى تحسّس صدى تلك القضيّة في الثقافة العربية من خلال نقْدٍ مهمّ وجّهه صاحب المقال إلى المغربيّ طه عبد الرحمان صاحب أطروحة حول اللّغة والفلسفة، ثم عرض لقضيّة تأثير اللّسان في الأنظمة الفكريّة باعتماد نصّ للفارابي انطلق منه إلى «خارج النّص بالنّظر في المواقف التي عبّر عنها الفارابي في مختلفِ كُتبه في مسألة المحاكاة» (المقال المذكور ص 25)، لينتهي إلى الإقرار بأنّ اللّغة والفكر قطبان قَلّ أن وضعهما الإنسان موضع سؤال : سؤال يزعزع مقولة الجوهر والرؤية الثابتة للمعنى ويحرّض على التّفكير في «ماوراء اللغة» فالإنسان الذي بوّأ نفسه، في ظل تطوّر ملحوظ لمعارفه، سيّدا للكون بدأ يتراجع لفائدة إنسان آخر هو الإنسان الآلي الذي بات يتهدّده بالإلغاء ممّا جعل التطوّرات المتسارعة في زماننا تخرق دائرة «اللوغوس» الأرسطي باتجاه فرقعة الثنائي لغة / فكر لأنّ وجودًا آخر بدأ ينشأ على أنقاض الفلسفة الأرسطيّة.

عمومًا سواء في طور تشكّل الخطاب النّقدي أم في طور اكتماله، لم يكن: كيف نفكّر؟ بقدر ما كان كيف نصوغ لفظاً نموذجًا يجري على أساليب العرب؟ إنّ شاغِلَهم لم يكن إبستمولوجياً بقدر ما كان شاغلاً لغوياً بيانياً أعطوا فيه الأولويّة للّفظ على المعنى وإن عبّروا عن ذلك بصياغات مختلفة[1]. ولمّا لم يكونوا مهتمّين بالمعنى على حدة ومن ثَمّ بالفكر مستقلاً عن اللّغة، لم يكن مُرادهم من الحديث عن اللّفظ والمعنى منفصليْن الفصْل الفلسفيّ بين الطّرفيْن وإنّما هو محض فصلٍ إجرائيّ خارجيّ يرسّخ رؤيتهم للّفظ باعتباره مدار القول الشّعري ويجعل من تصوّرهم للمعنى جزءًا من تلك الرّؤية يكمّلها ولا يستقلّ عنها، ومن ثمّ تحكم الزّوج لفظ/معنى لديهم علاقة تلازم واقتضاء لا تبعيّة وتعاقب. فكأنّه لا وجود للمعنى خارج اللّفظ وإن تعاقب اللّفظ والمعنى في صورة الخطّ فهو «تعاقبٌ مرسومٌ في التّلازم والتّزامن وضرورة التّرابط بين اللّغة والفكر. وهذا يعني أنّنا إزاء تقابلٍ وتناقض يؤسّس الوجود ويحْكم تاريخيّته: فهناك انفصال من جهة القول بأسبقيّة المُسمَّى وهناك اتّصال من جهة القول بضرورة الاسم شرْطا لوجود المسمَّى»[2]. ومن ثَمّ يتعذّر الحديث عند القدماء عن معنى مجرّد عن اللّفظ أو عنْ فكر منفصلٍ عن اللّغة ونعني بالقدماء المفسِّر والنّحوي وعالِم الأصول والعالِم بالشعر ممّن عرضنا لهم إلى هذا الحدّ من دراستنا. ففي هذا الإطار العامّ كان اهتمام القدماء منصرفاً إلى اللّفظ/اللّغة أكثر ممّا هو منصرفٌ إلى المعنى/الفكر. ومن ثمّ لم يكن اللّفظ/اللّغة لديهم مجرّد واسطة لحمْل المعنى/ الفكر ونقله بل كان سببًا في تحقّقه إذ لا يمكن الإمساك بالمعاني/ الأفكار إلاّ بعد انخراطها ضمن الأطر اللّسانيّة[3] فلا يمكن للمعنى أن يكتسب وجوده

---

(1) محمّد عابد الجابري: بنية العقل العربي ص 103-104: «إنّ غياب الاهتمام بعلاقة اللّغة بالفكر راجع هنا إلى غياب الاهتمام بعمليّة التّفكير ذاتها مستقلة عن الألفاظ واللّغة. فلم يكن البيانيّون، على اختلاف نزعاتهم وتنوّع اختصاصاتهم يشغلهم السّؤال: كيف نفكّر؟ إنّ السؤال الذي كان يملك عليهم كلّ حقل تفكيرهم هو «كيف البيان؟» كيف نفسّر الخطاب المُبين وماهي شروط إنتاجه؟ أمّا عمليّة التفكير نفسها، أمّا علاقة الفكر باللّغة فذلك مالم يكن يدخل في مجال اهتمامهم»

(2) حمادي صمّود: من تجلّيات الخطاب البلاغي ص 29

(3) Benveniste : Problèmes de linguistique générale. Ed Gallimard, Paris 1966 p 64

وقد خصّص بنفينيست فَصْلامُهما بعنوان (مقولات الفكر ومقولات اللّسان) من ص 63 إلى ص 74 وعرض لدقّة العلاقة بين اللّغة والفكر وبيّن أنّ مانسمّيه «المراد» أو «مافي النّفس» أو «فكرنا» أو غير ذلك هو مضمون فكريّ يصعب تعريفُه في ذاته فلا يكون الفكرُ فكرًا إلاّ إذا تشكّل عبر اللّغة، ورسم إطار اللّغة باعتبارها مجموعة علامات محدّدة قابلة لأن تُقسّم إلى وحدات صغرى أو لأن تأتلف في شكل وحدات مركّبة. إنّ هذه البنية الكبرى المنطوية على أبنية صغرى وعلى مستويات متعدّدة هي التي تحتوي مضمون الفكر وذهب إلى أنّ=

خارج العلامة اللّفظيّة(1).

كان لا بدّ من أجل استيضاح البُعد الإشكالي لقضيّة اللّفظ والمعنى أن نقف عند الرّؤية العربيّة ـ البيانيّة بتعبير الجابري ـ التي تحكم تلك القضيّة التي ارتبطت لدى العرب القدماء «باللفظ» و «نظام الخطاب» أكثر من ارتباطها «بالمعنى» و «ونظام العقل». لذلك بادرنا في القسم الأول من هذا البحث إلى تبيّن ملامح تلك الرؤية البيانية بدءاً بالمستوى البياني البسيط الذي جسّمته مساهمات المفسّرين الأوائل وعلى رأسهم النبيّ ﷺ إذ أُرْسِيت بناء على تلك المساهمات مقوِّمات العقليّة البيانيّة التي يحتفي أصحابها بنموذج الخطاب المُبين ومثالُه القرآن. كما كان علم النحو ناتجاً عن ضرورة توفير طريقة لإعراب القرآن إعراباً صحيحاً يضمن الوصول إلى معناه بالإضافة إلى علم أصول الفقه الذي نتج هو الآخر عن الحاجة الملِحَّة إلى وضع منهج في استنباط أحكام الشّارع من الأدلَّة. إن هذه الرؤية البيانيّة التي تضافر في تكوينها المفسِّر والنَّحويّ وعالِم الأصول وتجلّت من خلال ما وسمناه بخطاب الفهم: Discours de la compréhension هي التي حدتْ بالعلماء بالشِّعر إلى رصد نموذج القول الشعريّ عند العرب في ضوء خصائص الكلام المُبين. فلئن اهتم النحويّ وعالِم الأصول بسؤال (كيف البيان عن المعنى؟) فإن العالِم بالشِّعر اهتم بسؤال (كيف التَّأثير بالكلام المُبين؟) في إطار الجمع بين شروط البيان وشروط التأثير في آن معا. لذلك لم يطرح أحد من العلماء سؤال (كيف نفكِّر؟) إلاّ في ضوء سؤال (كيف نعبِّر؟) باعتبار أن المعنى لم يمثِّل لديهم قضية فلسفيّة منفصلة عن اللّفظ كما لم يمثّل اللفظ لديهم قضية لسانية معزولة عن المعاني والمقاصد والفوائد. إن

= طرح الزّوج : لغة/ فكر باعتبار طرفيْه متصاهريْن لايقودنا إلى معرفة السّبب الكامن وراء جعلهما على ذلك النّحو من التّصاهر إلى حدّ الاتّحاد. ورأى أن طرَق الزّوج مبنى/ معنى أو متضمِّن/ متضمَّن لايخلو من تبسيط للقضيّة فلا ينبغي الإسراف في تصوّر المعنى أوالفكر على أنّه مادّة واللّفظ أو اللّغة إطارًا أجوف. ثم اختار بنفينيست طرح قضية اللّغة/ الفكر عبر مسلك المقولات (Les catégories) وتحديدًا المقولات الأرسطيّة مؤكّدًا أنّه لا يوجد نمط من الألسنة قادر بنفسه على إتاحة النّشاط الفكري أو منعه فانطلاق الفكر مرتبط أساسا بطاقات النّاس وبالظّروف الثّقافيّة العامّة وبتنظيم المجتمع وكذلك بالطّبيعة الخاصة للّسان. ولكنّ إمكانيّة الفكر مرتبطة أيضا بملكة اللغة لأنّ اللّسان بنيةٌ مزوَّدة بالدّلالة، والتّفكير هو عبارة عن استعمال للعلامات اللّغويّة.

(1) حمّادي صمّود: من تجليات الخطاب البلاغي ص 29 : «هل أنّ للأشياء وجودًا سابقا عن وجود اللّغة، وبالتّالي يكون وضع اللّغة وضعا طارئا تاليا وتكون وظيفتُها الكشف عن هذا الوجود والإحاطة به وإماطة اللّثام عنه ببيانه، أم أنّ اللغة تبني الوجود بحيث لاشكل غير شكلها ولا إمكان لأن يكون خارجها، وعليه تكون وظيفتُها: الخلق والاكتشاف وإنشاء مانقولُه إنشاءً؟»

الأمر يتعلق بطرفيْ زوجٍ تقوم بينهما علاقة تلازم لا تعاقب فلم يوجد إذن مبرِّر نظريّ للفصل بين اللفظ والمعنى. فلئن اقتضى المنهج الكلام على اللفظ ثم على المعنى فإن ذلك الفصل لم يتجاوز الصعيد الإجرائي مع العلماء بالشّعر. إن كلام العلماء على الزوج لفظ/معنى في إطار وصف الشّعر على الجملة ثم وصفه على التّفصيل منبثق في خطوطه العامة عن كلام المفسّر والنّحويّ والفقيه على اللّفظ والمعنى في إطار الخطاب المُبين أو خطاب الفهم. كما شكّل كلام العلماء بالشّعر في الآن نفسه مهاداً لنظرية العرب الشّعرية إذ اتضحت من خلال العلم بالشّعر بذورٌ لتلك النظرية على صعيديْ اللفظ والمعنى:

□ صعيد اللفظ: تكلّم العلماء على اللفظ من حيث الإيجاز والاستقامة والسّهولة الفنّيّة التي تدلّ على طبْع صحيح وقريحة جيّدة بمنأى عن التكلّف والصّنعة المبالَغ فيها. فالشاعر المطبوع لديهم هو الذي ينجح في سياسة ألفاظه سواء على المستوى الصوتي الإيقاعي أم الصّرفيّ أم المعجميّ أم التّركيبيّ أم البلاغيّ. فالشّاعر وإن تقيّد بإجراء اللفظ على أساليب العرب فإنّ أمامه فرصةَ توظيف تلك المستويات جميعها التّوظيف الجماليّ المطلوب عن طريق الإفادة الذّكيّة من مستويات الخطاب اللّغوي في تشكيل اللفظ والمعنى في الشّعر. وعلى قدر ما أظهر العلماء من تعصّب للنموذج اللّغوي عامّة من خلال الاحتفاء بصورة الشاعر الحُجَّة وللنّموذج الشّعريّ الجاهليّ خاصة فإنهم لم يلغوا من حسابهم الذّوق فكان للعنصر الجماليّ حضور في تفكيرهم خاصة من خلال خطابهم المجازي الذي تكاد بعض صوره تَختصر تفكير العرب الجماليّ الذي لن يزيده النّقّاد اللاّحقون إلا تفصيلاً ضمن جهودهم في بناء النّظرية الشّعريّة.

□ صعيد المعنى: لئن بدا العلماءُ حريصين على تثبيت صورة الشاعر الحُجَّة فإنهم ربطوا حُجِّيَّةَ اللّفظ أي استقامته بوضوح المعنى من خلال تأكيد مفهوم الفائدة. فكان تصوّرهم للمعنى قائما على التمازج بين المعنى والقيمة اجتماعية كانت أم أخلاقية أم دينية في إطار إلحاحهم الدّائم على الألفاظ النّجْديّة والمعاني البدويّة انتصاراً للطراز الأعرابيّ في إبداع الشعر. كما ارتبطت استقامة اللفظ لديهم بصحة المعنى فعمّقوا ما كان أكده سيبويه ضمن ما وسمناه بالاستقامة المعنوية وضرورة أن يطابق المعنى الحقائق أو يقاربها على الأقل في مراعاة ظاهرة لمنطق الأشياء. فكان اهتمامهم باللّفظ في صلته بالمرجع غالبا على اهتمامهم باللّفظ في صلته باللّفظ. كما فضّلوا من المعاني ما صدقَ فيه الشاعرُ ولم يُفرط وما تعفَّف فيه ولم يُفحش في ظلّ رؤية أخلاقيّة واضحة. ولن يخرج النقاد

ـ لا سيّما الذين تحكمهم نزعة تأصيل النّظريّة ـ عن هذه الخطوط العامّة التي رسمها العلماءُ بالشّعر.

ولما كان الشعر لفظا من درجة رفيعة وخطابا يسمو على مألوف الكلام بما يتميّز به من جماليّة في انتظام الألفاظ فتكتسب المعاني ـ تبعاً لذلك ـ طاقة تأثيريّة عالية فإن التعرّف على مدى تلك الجماليّة وذلك التّأثير لن يكون من موقع الشّاعر فحسب ولا من موقع النّص فحسب وإنّما يكون من موقع المتقبّل أيضاً ممّا يفضي بنا إلى الفصل الموالي./.

فهرس الموضوعات

المجلد الأول